



MAJEE TAL.

इति सप्त सुमेरिका पुरस्कार
विहितम्

१९१९

धर्मो रक्षति रक्षितः

१९१९

१९१९



साहित्य सरोवर

[मौलिक एवं समीक्षात्मक निबन्ध संग्रह]

लेखक

डा० गोपीनाथ तिवारी, एम० ए०, पी-एच० डी०

हिन्दी विभाग

गोरखपुर विश्वविद्यालय, गोरखपुर

प्रकाशक

गयाप्रसाद पुण्ड्र संस : आगरा

प्रकाशक :

प्रकाशन-विभाग

गयाप्रसाद एण्ड संस

धाके थिलास, सिटी स्टेशन रोड, आगरा-



मुख्य विक्रेय-केन्द्र : गयाप्रसाद एण्ड संस, हाँस्नीटल रोड, आगरा
ऑरियंटल पब्लिशर्स, परेड, कानपुर
श्री अल्मोडा बुक डिपो, गाधी मार्ग, अल्मोडा
पाँपुलर बुक डिपो, चौडा रास्ता, जैपुर
लाँगल बुक डिपो, पाटनकर बाजार, गवालियर
कैलाश पुस्तक सदन, हमीदिया रोड, भोपाल



पुस्तक का मूल्य :

८ रुपया



पुस्तक का संस्करण :

अक्टूबर १९६०



मुद्रक :

जगदीशप्रसाद, एम. ए.

एण्ड प्रिण्टिंग प्रेस, आगरा

समर्पित

श्रद्धेय श्री भैरवनाथ झा

उपकुलपति गोरखपुर विश्वविद्यालय

को

लेखक की कुछ अन्य कृतियाँ

भारतेन्दु कालीन नाटक साहित्य (उत्तर प्रदेश सरकार द्वारा पुरस्कृत)

हिन्दी के ऐतिहासिक उपन्यास और उपन्यासकार

ऐतिहासिक उपन्यासकार वृन्दावललाल वर्मा

नेताजी एवं अन्य एकांकी

प्रभापुंज (कहानी संग्रह)

कुछ कहना तो है ही

पुस्तकों के भण्डार का नाम ही साहित्य है। पुस्तक या कृति है क्या ? जब कवि या लेखक विशिष्ट शब्दों में अपने जीवन के सार को लिखता है, तब पुस्तक या कृति का जन्म होता है। जीवन का सार क्या है ? भिन्न-भिन्न मनीषी भिन्न-भिन्न दृष्टि से इसका उत्तर देंगे। हमारी समझ में जीवन का अनुभव ही सार है। जैसे-जैसे मनुष्य ऊँची नीची सीढ़ियों को लांघता हुआ आगे बढ़ता है, वह अनुभव की दीर्घ भूमिका में प्रवेश करता जाता है। बालपन, युवावस्था और प्रौढ़ काल, ये अनुभव के उत्तरोत्तर विकसित द्वार हैं। मनुष्य जैसे-जैसे एक द्वार को छोड़ कर दूसरे द्वार तक गतिमान होता है, उसका अनुभव अधिक घना, गहरा और दृढ़ होता है। शब्दों के द्वारा यही अनुभव मौखिक एवं लिखित रूप में प्रकट हुआ करता है। अनुभव की प्रोढ़ता निर्भर है एक ही मार्ग पर निरन्तर बढ़ने में। दो युग के अध्यापकी जीवन ने कुछ सोचा और विचारा है, कुछ चिन्तन और मनन किया है, जीवन और ग्रन्थों से पढ़ा है और छात्रों तक उसे पहुँचाया है। इसी जीवन का सार इस पुस्तक में आ बैठा है। भाव, ही विचार और स्वभाव का रूप अपना लेते हैं। जो आज भाव है, कुछ समय बाद वे पुष्ट विचार बन जाते हैं और कालान्तर में वे स्वभाव का रूप धारण लेते हैं। आज दया के भाव उठे हैं। धीरे-धीरे वे इस विचार परम्परा की शृङ्खला बना देते हैं कि दया करना जीवन का आवश्यक धर्म है। फिर दयायु प्रकृति बन जाती है। जो कभी भाव थे आज विचारों का रूप पा चुके हैं। वे भाव एवं विचार पुस्तक पंक्तियों में बोल रहे हैं।

एक एम० ए० का छात्र खड़ा हाँकर बोला—श्रीमान्जी ! तुलसी ने जब सब कुछ संस्कृत ग्रंथों से ही लिया है, निगमागम सम्मतम् ही वे लिखने पर कसर कैसे हुए हैं तो उनमें मौलिकता क्या रही ? तुलसी की विशेष कृपा है। उनके ग्रंथों में विशेष रुचि है। अध्ययन करते ध्यान आया—तुलसी ने पशु-पक्षी और कीटों का वर्णन किया है। यह विस्तृत-ज्ञान तुलसी को कहाँ से मिला होगा ? उस समय प्राणी एवं वनस्पति विज्ञान की कक्षाएँ न चलती थीं। एक छात्र ने प्रश्न किया—केशवदास महाकवि भी हैं और पं० रामचन्द्र शुक्लजी के शब्दों में 'हृदय हीन' भी। क्या यह विरोध नहीं ? फलतः इन दोनों दृष्टियों से रामचन्द्रिका पर विचार करके एक प्रवचन का सूत्रपात किया जिसका फल है इस पुस्तक का एक पाठ—'केशवदास की रामचन्द्रिका।' रामचरित मानस के बाद मुझे बिहारी सतसई बहुत रुचिकर प्रतीत होती है। मतिराम का अध्ययन करते हुए सोचा—दोनों की समानताएँ देखी जायँ।

विहारी की विरहिनी यदि ध्रुव प्रदेश में चली जाय तो क्या हो, यह ध्यान आते ही "विहारी की विरहिनी" नामक निबंध लिखा गया था। भूपण पर एक बार बड़ा प्रहार हुआ था और प्रस्ताव हुआ था कि इसे साहित्यरत्न के पाठ्यक्रम से हटा दिया जाय, तभी राष्ट्रीय महाकवि भूपण लिखा गया था। धनानन्द रीक्ति मुक्त कवि था, रीतिकाल के इस दृष्टिकोण को अपनाते हुए भी एक व्याख्यान माला में मैंने प्रतिपादित किया था कि कवि अपने युग से अछूता नहीं रहता है। प्रसादजी के नाटकों की नारियों का अध्ययन करते हुए "कामायनी की नारी" ने जन्म लिया था। नाटक पर शोध करते हुए कुछ तथ्य सामने आये थे जिनका कुछ प्रतिबिम्ब नाटक घाट में है। एकांकी का जन्म (१८८४) ब्रजभाषा नाटक युग, नाटक में अनुकरण, भारत दुर्दशा नाट्य रासक नहीं है, प्रसाद का नाट्य विधान पश्चिमी शैली का है—ऐसे कुछ प्रश्न इस नाटक घाट में मुखरित हैं। बी० ए० एवं एम० ए० के छात्रों को समझने और समझाने के अवसरों पर कुछ कहना पड़ा है। फलतः ऐसे निबंध भी जन्मे, जैसे हिन्दी का नाटक साहित्य, उपन्यास साहित्य, एकांकी का विकास, निबंध का विकास, द्रो भांसी की रानी, मृगनयनी, प्रेमाश्रम की समस्या इत्यादि। 'तुलसी का जीवन घोर दुःखान्त नाटक' इस पर विचार करते हुए "निराश हृदय का उद्गार-गोदान" अवतरित हो गया था। शोध छात्रों के कारण कुछ पुस्तकें पढ़ी गईं और फलतः कुछ निबंध लिखे गए जैसे कि ऐतिहासिक उपन्यास, चन्द्रगुप्त नाटक की परम्परा इत्यादि।

यह है कहानी इन निबंधों के जन्म की। वैसे इनमें से कई हिन्दी की मासिक पत्रिकाओं (अनुशीलन, समालोचक, अजंता, अवन्तिका, साहित्य संदेश, माधुरी, सरस्वती, वासंती, सरस्वती संवाद इत्यादि) में प्रकाश और चर्चा भी पा चुके हैं।

जो जिससे पाया है, उसे उन्हें लौटाने में संकोच कैसा ?

विषय-सूची

कविता घाट

- [कबीर, जायसी, सूर, तुलसी, केशव, बिहारी, सेनापति, भूपण,
घनानन्द, हरिश्चन्द्र, प्रसाद, पन्त]
१. कबीर—कबीर पर सिद्धों और नाथों का प्रभाव [बौली का प्रभाव
विचारों का प्रभाव] १-७
 २. कबीर और जायसी—कबीर और जायसी का रहस्यवाद [व्याख्या—
प्रेम परक रहस्यवाद, प्रकृति परक, योग परक, अद्वैत परक] ८-२३
 ३. जायसी—जायसी का विरह वर्णन [ऊहात्मक, सम्बेदनात्मक, दश
दशाएँ] २४-३५
 ४. सूर—सूर की सरसता [बाह्य सरसता, आंतरिक सरसता] ३६-४३
 ५. सूर—सूर का बाल चित्रण [बाल प्रकृति, मनोविज्ञान] ४४-६१
 ६. तुलसी—तुलसी का जीव-विज्ञान [पक्षी जगत, पशु जगत,
लघुकीट] ६२-६६
 ७. तुलसी—तुलसीदास की मौलिकता ७०-८१
 ८. तुलसी—तुलसी की कला या कविता लसी या तुलसी की कला
[शब्द योजना, शब्द चित्र, शब्द शृङ्गार, अर्थध्वनन, शब्द शक्ति] ८२-८८
 ९. केशव—केशवदास की रामचन्द्रिका [संवाद, वर्णन, अलंकार,
वर्णना] ८९-१०३
 १०. बिहारी—सतसईकार बिहारी और मतिराम [विषय, भाव, भक्ति
क्षेत्र, शृङ्गार क्षेत्र, उपमान] १०४-११२
 ११. बिहारी—बिहारी की विरहिनी ११३-११६
 १२. सेनापति—सेनापति का प्रकृति चित्रण [उद्दीपन रूप, आलम्बन
रूप, अलंकार रूप, दृष्टिकोण, सम्मतियाँ] ११७-१३०
 १३. भूपण—राष्ट्रीय महाकवि भूपण [राष्ट्रीयता युग प्रधान—चापलूस—
हिन्दी राष्ट्रीयता, वीर रस] १३१-१४१
 १४. घनानन्द—घनानन्द और रीति कालीन प्रवृत्तियाँ [शृङ्गार प्रवृत्ति,
कला प्रवृत्ति] १४२-१५६

१५. हरिश्चन्द्र—प्रिय प्रवास की राधा [राधा का विकास, भक्तिकाल की राधा, रीति कालीन राधा, प्रिय प्रवास की राधा, प्राचीन रूप, नवीन रूप] १५७-१७२
१६. प्रसाद—कामायनी का नारी चित्रण [नखशिख चित्रण, नायिका भेद, दो रूप] १७३-१८५
१७. पंत—प्रकृति परी का चतुर चितेरा, पंत [प्रकृति का प्रभाव, स्त्री रूप, यथार्थ वर्णन, अलंकृत, मानवी, उपदेशिका, उद्दीपन रूप] १८६-१९७

नाटक घाट

१८. नाटक में अनुकरण २०१-२०३
१९. हिन्दी का नाटक साहित्य—[ब्रज भाषा नाटक युग (१६१०-१८५०) मौलिक नाटक, अतृप्त नाटक, भारतेन्दु युग (१८५०-१९००) प्रसाद युग (१९००-१९३२), प्रसाद के नाटक, विशेषताएँ, अन्य नाटककार, आधुनिक युग (१९३२ से आज तक) पौराणिक नाटक, ऐतिहासिक नाटक, समस्या नाटक, गीति नाट्य, विशिष्ट नाटककार] २०४-२२७
२०. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—भारत दुर्दशा, क्या नाट्य रासक ? २२८-२३१
२१. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—चन्द्रावली नाटिका, विरही हृदय की पुकार २३२-२४०
२२. प्रसाद—प्रसाद का नाट्य विधान पश्चिमी शैली का है २४१-२४६
२३. प्रसाद—प्रसाद की नाट्य कला की पृष्ठभूमि २४७-२५०
२४. प्रसाद—चन्द्रगुप्त नाटक की परम्परा [मुद्रा राक्षस, द्विजेन्द्रलाल राय, प्रसाद, सेठ गोविन्द दास, जनार्दनराय नागर, रामवृक्ष बेनीपुरी] २५१-२६३
२५. हिन्दी का एकांकी साहित्य—[एकांकी का आरम्भ १८८४, दूसरा मोड़ १९२६, आधुनिक युग] २६४-२६८

कथा घाट

२६. हिन्दी का उपन्यास साहित्य २७१-२८०
२७. सफल ऐतिहासिक उपन्यास—[इतिहास तत्व, वातावरण, मनो-रंजक कहानी, सजीवता, स्वाभाविकता एवं सम्पूर्णता] २८१-२८४
२८. प्रेमाश्रम की प्रधान समस्या २८५-२८६
२९. निराशा हृदय का उद्गार—गोदान २९०-२९२

३०. वृन्दावनलाल वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों का वर्णन-सौंदर्य—
[प्रकृति-चित्रण, श्राकृति वर्णन] २६३-३००
३१. मृगतयनी ३०१-३१०
३२. दो 'भांसी की रानी'—[वृन्दावनलाल वर्मा : 'भांसी की रानी लक्ष्मीबाई', शांतिनारायण : 'महारानी भांसी'] ३११-३१७
३३. कहानी और उसका हिन्दी में विकास—[हिन्दी कहानी का विकास—जन्मकाल—१८००-१९००, बाल्यकाल १९०० से १९१५ तक, युवाकाल १९१५-१९३६, प्रौढ़ काल १९३७ से आज तक] ३१२-३२६

निबन्ध घाट

३४. निबन्ध और हिन्दी में उसका विकास—[परिभाषा, प्रारम्भिक युग या भारतेन्दु युग, मध्य युग या द्विवेदी युग (१९०३-१९३०), आधुनिक युग (१९३० से आज तक)] ३३३-३४३
३५. निबन्धकार पूर्णसिंह ३४४-३६५
३६. आचार्य प्रवर '० रामचन्द्र शुक्ल ३६६-३८३



कविता घाट

कबीर पर सिद्धों और नाथों का प्रभाव

मनुष्य के ज्ञानार्जन के दो मार्ग हैं। वह पुस्तकों से ज्ञान प्राप्त करता है एवं मनुष्य-जीवन से। कबीर ने दूसरा मार्ग अपनाया, क्योंकि पहला मार्ग उसके लिए बन्द था। कबीरदास ने स्वयं कहा है—

“ससि कागद छयो नहीं, कलम गही नहीं हाथ।”

“ससि बिनु द्वात कलम बिनु कागज बिनु अछ्छर सुधि होई”

फलतः उन्होंने साधुओं से ज्ञान की प्राप्ति की। इस क्षेत्र में वे सिद्धों और नाथों से विशेष प्रभावित हुए। प्रकृति का सर्वमान्य सिद्धान्त है कि प्रत्येक व्यक्ति, भूत का फल होता है और भविष्य के लिये फूल बनता है। प्रत्येक कवि, नेता या सुधारक अपने से पूर्व के विचारों को ग्रहण कर अपना व्यक्तित्व बनाता है। कबीर ने भी सिद्धों और नाथों के विचारों को अपनाया। इनमें भी वह नाथों से विशेष प्रभावित थे। यह प्रभाव दो प्रकार का है—शैली का और विचार का।

शैली का प्रभाव

सिद्धों और नाथों का क्षेत्र, विशेषतया मध्यम वर्ग और निम्न वर्ग था। उनके चमत्कार भरे व्यक्तित्व एवं अटपटे उपदेशों से मध्यम एवं निम्न श्रेणी के नारी-नर बहुत प्रभावित थे। फलतः उन्होंने पंडितों की संस्कृत का भाह छोड़ कर जनभाषा को अपनाया। कबीरदासजी के सामने भी यही समस्या थी। उनके श्रोता भी निम्न वर्ग और मध्यम वर्ग के थे। अतः उन्होंने प्रचलित जनभाषा में अपना उपदेश-कोप लुटाया और कहा—

संस्कृत है कूप जल, भाषा बहता नीर।

सिद्धों और नाथों ने व्याकरण, छन्द, अलङ्कार एवं अन्य काव्य-शास्त्र के नियमों को बुरा ही खड़ा रक्खा था। जो मन में आता था, कह डालते थे। कवीर ने भी यही काम उद्योग किया। फलतः उनकी भाषा व्याकरण, एवं काव्यशास्त्र के अंकुश की चिन्ता न कर आगे भागती है। सिद्धों और नाथों को नाई कवीरदासजी ने भी सरल और सर्वजन बोधगम्य प्रतीकों का प्रयोग किया। उन्होंने सिद्धों और नाथों के शब्दों का धड़ल्ले से प्रयोग किया। शून्य, कर्गगा, समरस, अंगमजाप, सवद, सहज, निरंजन, अलख, ऐसे ही शब्द हैं। ऐसी अनेक उक्तियाँ कवीर साहित्य में मिलती हैं जो सिद्धों और नाथों में बहुत थोड़े हेर-फेर से ले ली गई हैं। सिद्ध कयहपा का एक दोहा है—

जिम लोण विलिज्जइ पाणिएइ
पाणिएहि तिम धरिणिएइ चित्त
समरस जाइ तमवणे,
जइ पुणु, ते सम सित्त ॥

—दोहा कोप, दोहा ३२

कवीरदास ने बहुत थोड़े से परिवर्तन के साथ इसे अपनाया है। केवल चित्त को मन कर दिया है और धरिणि को उन्मन बना दिया है। कवीरदास का दोहा इस प्रकार है :—

मन लागा उनमन सौं, उनमन मनहि बिलग।
लूँण बिलगा पांणिया पांणी लूँण बिलग ॥

सिद्ध देहगणा की दो पंक्तियाँ हैं—

बलद विअाअल गविया बांभे।
पिटता दुहिए ए तिना सांभे।

कवीरदास में ये पंक्तियाँ इस रूप में प्राप्त होती हैं—

बल बियाइ गाइ भई बाँभ
बछरा दुहैं तीन्णु साँभ।

कवीरदास ने केवल पिता के स्थान पर “बछरा” शब्द दिया है, अन्यथा कुछ अन्तर नहीं है। इसी प्रकार नाथों की वाणियों को भी कवीरदास ने शब्दशः उधार लिया है। गोरखनाथ जी कहते हैं :—

चंद विहूँणा चांदिणा तहाँ देव्यां श्री गोरख राइ

कवीर ने इसे इस प्रकार प्रकट किया :—

देव्या चंद विहूँणा चांदिणा तहाँ अलख निरंजनराइ

गोरखनाथ का एक दोहा है :—

हिन्दु आषं राम कौं मुसलमान धुदाइ
जोगी आषं अलष कौं, तहां राम अछै न धुदाय ।

कवीरदास ने इस दोहे को फरमाया :—

हिन्दू मुये राम कहि मुसलमान खुदाइ
कह कबीर सो जीवता, बुहु मै कदे न जाइ ।

सिद्धों ने दोहे और पद लिखे, कवीरदास ने भी । नाथों ने सर्वादवा और जोगेश्वर वानियाँ कहीं, कवीर ने भी सचद और बानी का प्रकाश किया । कवीरदास को उलटवासियों या विपर्जय प्रसिद्ध हैं । इन उलटवासियों की परम्परा पुरानी है । सिद्धों की “संध्या भाषा” में ऐसी ही उक्तियाँ प्राप्त होती हैं । धम्मपद की एक उक्ति ब्राह्मणों के प्रति है—

मातरं पितरं हंत्वा राजानो द्वे ज खत्तिघे
रदुठं सानुचरं हंत्वा अतिघो याति ब्राह्मणो

—धम्मपद, पृष्ठ १३१

अर्थात् कौनसा ब्राह्मण निष्पाप होता है ? जो अपने माता पिता एवं दो क्षत्रिय राजाओं को मार डालता है और अनुचरों सहित राष्ट्र की हत्या कर डालता है । और उलटवासियों के समान इसका मुख्यार्थ प्रधान नहीं है । ब्राह्मण यहाँ ज्ञानी हैं । ज्ञानी को तभी शुद्धता प्राप्त होती है जब वह “तृष्णा, अहंकार, आत्मादि की नित्यता का सिद्धान्त, जड़वाद एवं रागयुक्त उपादान पदार्थों को नष्ट कर देता है” ।^१ संध्या भाषा द्वारा या प्रतीक प्रणाली पर सिद्धों ने जो कुछ कहा, उसमें लक्ष्यार्थ प्रधान था । किन्तु अनेक अनपढ़ों ने शब्दार्थ ग्रहण किया और जीवन में पतन आया । राष्ट्र एवं माता पिता की हत्या की कल्पना भी उचित न थी । नाथों में संध्या भाषा के स्थान पर “उलटी चरचाएँ” हुई—

गगन सिंघर महि बालक बोले ताका नांव धरहुये कैसा

—गोरखनाथ

यही उलटी चर्चा कवीर-काव्य में उलटवाँसी या विपर्जय बन गई ।

विचारों का प्रभाव

नगण्य मूलतः अनुकरणात्मक विचारों की प्रवृत्ति रखता है । वह केवल बाह्य

१. पं० भरतुराम चतुर्वेदी द्वारा दिया अर्थ, कवीर उक्तियों की परीक्षा पृ० १६ ।

वेश या शैली का ही अनुकरण करता है। श्रियों प्रायः किमी आकर्षक साड़ी या क्लाउन को देख देना ही शरीरदान का प्रथम क्रिया करती हैं। किन्तु समझदार व्यक्ति अकारण ही अनुकरण नहीं करने। वे किमी के विचारों से प्रभावित होकर ही उसकी शैली को अपनाने हैं। अंग्रेजों के विचारों से प्रभावित होकर अनेक भारतीय मित्रों ने अंग्रेजी शैली का अनुकरण किया था। कबीरदास जी में सिद्धांत और नाथों की शैली का अनुकरण मिलता है, क्योंकि वे सिद्धांत और नाथों के विचारों से प्रभावित थे। वास्तव में सिद्धांत और नाथों की परम्परा में भ्रम ही हुए हैं। कबीरदास के व्यक्तित्व के पीछे सिद्धांत और नाथों के विचारकोप संचित दिखाई पड़ते हैं। इनमें भी वे गुरु गोरखनाथ जी से विशेष प्रभावित थे।

सिद्धांत और नाथों ने हिन्दुओं के तीर्थस्थानों और वेदशास्त्रों की निन्दा की। कबीरदास जी भी इसी दृष्टिकोण के थे। तिलोपा ने कहा है कि तीर्थों में डुबकी मारने से देह में पवित्रता नहीं आती है। तीर्थों में जाना एवं देवताओं की सेवा करना व्यर्थ है—

तीर्थ तपोवन न करहु सेवा। देहि शुचि न होवै पाथा ॥
देव न पूजहु तीर्थ न जावा। देव पूजत मोक्ष न पावा ॥

कबीर ने भी इसी प्रकार तीर्थों की निन्दा करते हुए कहा—

‘तीरथ करि करि जग सुधा, डूँध पाणी न्हाई।’
‘अंतरि मेल जे तीरथ न्हावे, तिसु कुठ न जाना।
लोक पतीरणे कछु न होवै नाही राम अयाना,
जल के भजन जे गति होवै नित नित मंडुक न्हावई।
जैसे मंडुक जैसे ओइनर फिरि फिरि जोनी आवहिं।’

कयहपा ने हिन्दू शास्त्रों के पाठकों एवं श्रोताओं को मूर्ख बताया है—

शास्त्रागम बहु पढ़े सुने सुढ़। कछुअ न जाने

बाबा गोरखनाथ जी भी इसी विचार से सहमत हो कहते हैं “वेद कतेव न पार्श्यां वाण्यां।”

कबीरदास जी भी इसी मार्ग जाने हुए कहते हैं—

‘बेद पढ़े पढ़ि पंडित मूथे देखि देखि नारीं।’

‘बेद पुरान सिमृति. सब लोजे कहुँ न ऊबरनां।’

‘चारी बेद चहुँमत का विचार,

इहि अमि भूलि परयो संसार

सुरति सुमति दोड़ की विसवाम,
बाभि पर्यो सब आसा पास

सिद्धों और नाथों की नाई कवीरदास जी ने भी गुरु का गुणगान किया है। गुरु की कृपा बिना पार नहीं पहुँच सकते, सिद्धों और नाथों का यह निर्गोत मत है। किन्तु गुरु बनाने में बड़ी सावधानी बरतनी चाहिए। सरहपा का कथन है कि अंधा गुरु अंधे शिष्य को कैसे जगकूप से काढ़ सकता है ?

जाणव आप जाणुजइ तावण तिस्त करेइ
अंधा अंध कढाव तिम वेणएवि कूप पड़ेइ ।

बाबा गोरखनाथ जी ने भी यही कहा कि गुरु ग्यान सरीखा होना चाहिए एवं शिष्य चित्त जैसा हो यदि ऐसा गुरु न मिले या ऐसा शिष्य न मिले तो अकेला रहना अच्छा है। हाँ, गुरु महान् है और गुरु की खोज करना ही चाहिए।

ग्यान सरीषा गुरु न मिलिया चित्तसरीषा चेला
मन सरीषा मेलु न मिलिया ताथे गोरष फिरे अकेला ।

× × × ×

अहसठि तीरथ सभंदि समदि यू जोगी को गुरु सुषी जरनां

कबीरदास जी ने भी गुरु की महत्ता का प्रतिपादन पूरे बल से किया है। वे त गुरु को गोविन्द से भी अधिक मान्यता देने के पक्ष में हैं। गुरु और गोविन्द में वे अन्तर नहीं समझते—

गुरु गोविन्द दोउ एक है दूजा सब आकार

गुरु ही में सामर्थ्य है कि वह भवसागर के पार उतार सकता है ।

गुरु त्रिन ज्ञान न उपजै गुरु त्रिन मिलै न भवे ।

गुरु त्रिन सांशय ना भिदें, जय जय जय गुरु देव ॥

किन्तु गुरु करने में सावधानी बरतनी चाहिए। कहीं ऐसा न हो कि अंधे गुरु के हाथ में नौका की पल्लवार सोंप दी जाय। गुरु शिष्य ही ऐसे कपटी गुरुओं के जाल में फँसता है। फिर जो दोनों बाल-बाल भेड़ जाते हैं।

जाका गुरु भी अंधला, चेला खरा निरंध
अंधे अंधा टेलिया दून्यू कूप पड़त ॥

सिद्धों और नाथों का शून्य कबीर ने भी मिलता है। सरहपा कहते हैं—

विषय निमुद्धे ना राम केवल शून्य करेइ

गुप्त गोरक्षनाथ ने भी यही उपदेश दिया कि शून्य में रमो—

अजया जपे सूनि मन धरे—तास महादेव वंदे पाया ।

कबीरदास का नेहर भी शून्य में है, वे शून्य महल में निवास करते हैं—और शून्य में स्नान भी करते हैं—

“सहज सुनि नैहरो, गगन मंडल सिरमोर”

“लपन गई सीतल भया, जब सुनि किया असनान”

सिद्धों ने इस शून्य मिलन का वर्णन एक विशेष प्रतीकात्मक शैली पर किया है । उन्होंने दाम्पत्य मिलन के प्रतीक द्वारा इस मिलन का स्पष्टीकरण किया है । कन्हैया का कथन है कि जंत्र तंत्र मंत्र का कोई काम नहीं, वस अपनी पत्नी के साथ विहार करो ।

एक न किजै मंत्र न जंत्र । निज घरनी लेई केल करगत ।

कभी उन्हें ब्राह्मण पुत्र द्वारा लुई हुई डोमिन के प्रति अर्पित हो जाती है और वे उसका संग करने को प्रस्तुत नहीं हैं—

नगर बाहिर डोम्बी तोहर कुटिका ।

छुइ छुइ जाह जो बाभन लड़िका ॥

अरे डोम्बी तोरे साथ करब न संग ॥

डोम्बीया तो डोमिन से प्रणय याचना करते हैं कि मुझे कहीं दूर ले चल—

ले चल डोम्बी ले चल डोम्बी—बाठ सोभारा ।

कबीरदास भी इस प्रतीकात्मक शैली पर राम की बहू बने हैं और उन्होंने अपने दाम्पत्य भावों को प्रकट किया है । हाँ, वे गोपियों की भाँति अपने को राम की प्रियतमा मानते हैं ।

“संदिर माहीं भया उजियारा । ले सूती अपना पीव पियारा ।”

“सेजे सूती रंग रम्हा, भागा मान गुमान

हथ लेबो हरि सू जुड्यो आवे अमर बरदान”

“हरि मेरो पीव में राम की बहुरिया”

इस प्रकार कबीरदास ने नाथों और सिद्धों की भाव एवं विचार संपदा को चाव से गह्रा । वेद शास्त्र, जाति पाति, वैशाडम्बर, शारीरिक कष्ट सहन, ऊँच-नीच भावना, कुलीनता का अभिमान आदि की निंदा नाथों और सिद्धों के अन्वेष की । साथही उनका अजया जाप, इडा-पिंगला-सुषुम्ना पटचक्र, घट में रमना, चक्र-चक्र पूर्य कथन, स्वप्रशंसा इत्यादि को भी उनसे पकड़ा । अथर्व ही उन्होंने अपने

व्यक्तित्व की छाप इन विचारों पर डाली। साथ ही यह भी ठीक है कि उन पर वैष्णवों और मूर्तियों का प्रभाव भी पर्याप्त पड़ा है। किन्तु कबीर सिद्धों और नाथों की परम्परा में माने जाएंगे जिनके कार्य को उन्होंने आगे बढ़ाया। हाँ, उन्होंने सिद्धों और नाथों के योग के साथ भक्ति का रासायनिक मिश्रण किया एवं ज्ञान एवं भक्ति दोनों को ईश्वर प्राप्ति का मिश्रित माधन बना दिया।

कवीर और जायसी का रहस्यवाद

रहस्यवाद क्या है ? काव्य^१ में जब जीव^२ और ब्रह्म^३ के भावोल्लास^४ भरे सम्बन्ध^५ का किसी विशिष्ट शैली^६ द्वारा वर्णन किया जाता है तो वहाँ रहस्यवाद है ।

व्याख्या—(१) आप सड़क पर चले जा रहे हैं । सहसा एक भीड़ देखी । उत्सुकता वशा आप भी उस भीड़ में धँस पड़े । आपने देखा कि एक सुन्दर कुमार ट्रक से कुचल गया है । पास में बैठी माँ दहाड़ मार कर रो रही है । आपने पहिचाना यह तो मेरा सहपाठी है । आपका हृदय पसीज उठा । क्या यहाँ कण्ठ रस है ? नहीं । यहाँ भाव मात्र उमड़ा है । हाँ, यदि यही दृश्य आप किसी नाटक में देखें, किसी से सुनें या पुस्तक में पढ़ें और आपका हृदय रो उठे तो वहाँ कण्ठ रस माना जायगा । मृत पुत्र रोहिताश्व को सामने देख कर शैव्या रुदन कर रही है । इस दृश्य को रंगमंच पर अभिनीत देखकर आप नेत्रों से रुमाल लगा लेते हैं, यहाँ कण्ठ रस का आविर्भाव हुआ है । जिस प्रकार रस काव्य जगत की वस्तु है उसी प्रकार रहस्यवाद भी । योग साधना, ज्ञान और तन्त्र ध्यापार में रहस्यवाद नहीं माना जायगा । वैसे तो बुद्धि विलासी, वेदों और उपनिषदों में रहस्यवाद ढूँढ़ लेते हैं । एक प्रकारह परिडित अपने एक शोधक छात्र को समझा रहे थे—कोई विषय भी लो । पहिले यह दिशान्तरो कि इसका वर्णन वेद में है । यदि वहाँ यह नहीं है तो लिख दो कि यह वेद में नहीं है । यह भी एक प्रणाली है कि प्रत्येक विषय वेद में खोजो । फलतः रहस्यवाद का घांसला वेद में भी बना दिया जाता है । यह तो उन्नी प्रकार का परिश्रम है जैसा कि वेद-शास्त्र एवं पुराणों में हाइड्रोजन बम, जेट विमान एवं स्पुटनिक को ढूँढ़कर प्रदर्शित किया जाता है । सीधी सी बात है कि रहस्यवाद, काव्य जगत का प्राणी है ।

(२) सृष्टि के आदि में जीव, ब्रह्म से अलग हुआ । वह सृष्टि में सर्वत्र दिखलाई पड़ता है । भारतीय अलिखित चर-अचर सृष्टि में जीव तत्व मानता है । सर जगदीशचन्द्र बसु की वनस्पति शास्त्र की वैज्ञानिक खोज के पीछे भारतीय बुद्धि ही थी जिसने वनस्पति-शास्त्र में जीव तत्व ढूँढ़ा । आज भी भारतीय हिन्दू सोते पेड़ को नहीं जगाता, पत्थर में वेदव्य का प्रकाश दिखता है और गाय को पूजता है । समीपिय, तुलसीदास चराचर

को विचारामय जानकर प्रणाम करते हैं। अतः जीव शब्द में आत्मा और प्रकृति दोनों अभिप्रेत हैं। सृष्टि में चैतन्य का दर्शन हिन्दू ही नहीं सृष्टियों ने भी किया था। प्रसिद्ध अंग्रेज कवि शेक्सपियर पत्थरों में उपदेशों की ध्वनि सुनते हैं (Sermons in stones)।

(३) ब्रह्म से अभिप्राय है निराकार परमात्मा। रहस्यवादी भावना केवल निराकार के प्रति ही उद्बुद्ध हो सकती है, साकार के प्रति नहीं। स्वयं 'रहस्य' शब्द इसी तथ्य की ओर संकेत करता है। रहस्य का अर्थ है—गोपनीयता, छिपाव, दुर्बोधता। जब कोई किसी की बातें नहीं समझ पाता तो कहना है—उसकी बातें बड़ी रहस्यमय हैं।

तुलसी—(१) यह रहस्य काहू नहीं जाना। —मानस १-१६६

(२) यह रहस्य रघुनाथ कर बेगि न जानइ कोय।

—मानस ७-११६

प्रसाद—(१) चन्द्रगुप्त—तुमसे मेरा कोई रहस्य गोपनीय नहीं।
मेरे हृदय में कुछ है कि नहीं, टटोलने से भी नहीं जान पड़ता।

—चन्द्रगुप्त नाटक ४-४-१८४

जो हमारे सामने खड़ा है, उसके विषय में गोपनीयता या रहस्य ही ही नहीं। हाँ, रहस्यमय वही है जो छिपा हुआ है, गुप्त है, हमारे सामने प्रत्यक्ष नहीं है। फलतः निराकार परमात्मा के सम्बन्ध में ही रहस्यवादी उक्तियाँ कही जा सकती हैं, साकार के विषय में नहीं। वही कारण है कि तुलसी और सूर जैसे अचतारवादी कवियों में रहस्यवाद नहीं छूँटा जा सकता।

(४) जिस प्रकार सरोवर का जल पत्थर के फेंकने से अथवा तीव्र वायु के भोंके से तरंगित होता है उसी प्रकार प्राणियों का हृदय वाद्य संगीत गण्यं स्पर्श से स्पन्दित होता है। किसी के गाली देने पर या लाठी दिखाने पर, नन्दा भूमरा क्यं न क्रुद्ध होगा, वह भी क्यों न आँखें लाल कर मुक्का तान लेगा? सान्दर्भ्य से आक्रुष्ट होकर मानव-मन उल्लसित होता ही है। भगवान् के प्रेम-सम्बन्ध से भी हृदय आनन्दित होकर भूम उठेगा ही। भगवद् स्थलों पर रहस्यवाद माना जायगा, साधारण उक्तियों में नहीं। जब जीव भावोत्प्लाव में अपने को ब्रह्म का कोई अंग स्वीकार करने तो वह रहस्यवाद के क्षेत्र में किन्तु पर रहा है।

(५) रावन्ध अनेक प्रकार का हो सकता है और जलवायु सम्बन्धों को संज्ञा अर्पित है। पड़ोसी-पड़ोसी, सहचारी, सजातीय, गवर्नी, एक देशीय, गण-गण, स्त्री-स्त्री, पुत्र-पिता, पति-पत्नी आदि अनेक सम्बन्ध हैं। जलवायु सम्बन्ध पालतू, गण, पति, सजातीय, कुत्ता इत्यादि के भी हैं। किन्तु इनमें से कुछ स्थल भेद हैं जो अधिक विद्वानों

सिद्धांतानुसार
अभिप्रेत आत्मज्ञान

एवं मार्मिक हैं क्योंकि वे मूलभूत और निकटतम हैं। कुत्ता हर एक नहीं पालता, सह-कारि में प्रेम प्रदर्शन केवल मार्विक रूप से ही किया जाता है और उसके पुत्र के अन्वन्ध होने पर हम पृछ भर लेते हैं कि क्या कैसा है; किन्तु अपनी पत्नी या पुत्र के अन्वन्ध हो जाने पर हम व्याकुल हो उठते हैं। अतः कुछ संबंध अवश्य ऐसे हैं जो बड़े निकट के हैं और हमें भावोल्लास देने वाले हैं। वे हैं—पति-पत्नी का संबंध, माता या पिता और पुत्र का संबंध, स्वामी-सेवक का संबंध, सखा-सखा का संबंध। रहस्यवाद में इन्हीं संबंधों के माध्यम से भावोल्लास का वर्णन किया जाता है।

(६) जीव और ब्रह्म के भावोल्लास पूर्ण संबंध को व्यक्त करने के लिए कवियों ने विशिष्ट शैलियों का प्रयोग किया है। योग के माध्यम से ब्रह्म की भलक पाई गई है, प्रकृति में उसकी निभूति देखी गई है, कथा को आधार बनाकर हृदय के भावोल्लासमय प्रकृष्ट प्रेम का चित्रण किया गया है; ब्रह्म को सामने खड़ा देखकर उससे भावुकता भरा संबंध जोड़ा गया है; अलकारों और असाधारण उक्तियों का पल्ला पकड़ा गया है। जैसी जिसकी प्रकृति और क्षमता थी उसने वही मार्ग पकड़ा है।

शैली की भिन्नता से ही रहस्यवाद की उक्तियों में भी भेद आ गया है और रहस्यवाद कई प्रकार का दिखाई पड़ता है :—

- (१) प्रेम-परक रहस्यवाद,
- (२) प्रकृति-परक रहस्यवाद,
- (३) योग-परक रहस्यवाद,
- (४) अद्वैत-परक रहस्यवाद।

(१) प्रेम-परक रहस्यवाद

दोनों कवियों ने प्रेम सम्बन्धों को अपनाकर जीव-ब्रह्म के आकर्षण को व्यक्त किया है। पति-पत्नी, माता-पुत्र, पिता-पुत्र, स्वामी-सेवक के सम्बन्ध, इसी के अन्तर्गत हैं। पति-पत्नी का सम्बन्ध सबसे अधिक व्यापक और आकर्षक है। फलतः इस सम्बन्ध को अपनाकर दोनों कवियों ने सबसे सुन्दर और मार्मिक उक्तियाँ प्रकट की हैं। हाँ, दृष्टिकोण में कुछ अन्तर आ गया है। कबीर भारतीय परम्परा में अपने को पत्नी मानकर भगवान् राम को पति स्वीकार करते हैं तो जायसी फारसी-प्रेम-काव्य की परम्परा को अपनाकर जीव (रतनसेन) को पति एवं ब्रह्म (पद्मावती) को पत्नी मानते हैं।

कबीर प्रणामतः उपदेशक और सुधारक हैं और उनका काव्य अधिकांश में सूक्तियों एवं चतुष्टयों से भरा है। उनकी कविता का थोड़ा अंश ऐसा है जो काव्य-रस में असाधारण क्षमता है। वह अंश प्रधानतया वही है जहाँ वे अपने को राम

की बहुरिया मानकर मिलन और विरह के भाव प्रकट करने हैं। राम हवीं पति को देख कर कबीर फूल जाते हैं और कहने लगते हैं—

दुलहनीं गावहु मंगल चार, हम घरि आये हो राजा राम भरतार ।

तन रत करि में मनरत करिहूँ, पंचतत बराती ।
रामदेव मोरें पाहुनैं आये, में जोवन भदमाती ॥
सरोर सरोवर बेदीं करिहूँ, ब्रह्मा वेद उचार ।
रामदेव संगि भांवरि लैहूँ, धनि धनि भाग हमार ॥
सुर तैतीसूँ कौतिग आये, सुनिगर सहस अठ्यासी ।
कहैं कबीर हमें ब्याहि चले हैं पुरिष एक अविनासी ॥

—कबीर अंथावली, पद १

एवं अपने प्रिय से कहते हैं कि अब तो मैंने तुम्हें पा लिया है, अब कहीं न जाने दूँगा—

अब तोहि जान न देहूँ राम पियारे, ज्युं भावें त्युं होइ हमारे ।
बहुत दिनन के बिछुरे हरि पाये, भाग बड़े घरि बैठें आये ॥
चरननि लागि करौं बरियाई, प्रेम प्रीति राखौं उरभाई ।
इत मन मंदिर रही नित चौधैं, कहै कबीर परहु मति घोषै ॥

—कबीर अंथावली, पद ३

प्रेमिका फिर कहती है, अब तू सामने आ गया है। अन्ध्रा एक काम कर। तू नेत्रों के अन्दर आकर बैठ जा। वस फिर तो तू और मैं ही रहेंगे, अन्य कोई नहीं—

मैंनां अंतरि आव तूँ, ज्युं हौं मैंन भपेउँ ।
ना हौं देखौं और कूँ, नां तुभ देखत देउँ ॥

कबीर में जायसी के समान विरह भाव की प्रशान्तता है। यह सुक्तियों का प्रभाव है। वे राम-विरह को भक्ति की प्रधान सीढ़ी मानते हैं। कबीर कहते हैं—

कबीर हसणां दूरि करि, करि रोवण सौं चित्त ।
बिन रोणां भूँ पाइये, प्रेम पियारां सिक्त ॥
हैंसि सि कंत न पाइया, जिन पाया तिन रोइ ।
जे हांसि ही हरि मिलै, तौ नहीं दुहापिन कोइ ॥
विरहा बुरहा जानि कथौ, विरहा है सुलितान ।
जा धदि विरहा न संचरै, सो घर जान मसान ॥

विरह को मुक्तान भनवै वाला कबीर विरह में क्यों न कलपेगा? फलतः कबीर सभी विरहिनी बड़ी मार्मिक अंतरेणों कहती है।

बहुत दिवान को जीवती, बाट तुम्हारी राम ।
जिन तरसै तुम्ह मिलन कूं, सनि नहीं विलास ॥
आंखड़ियाँ भाई पड़ीं, पंथ निहारि निहारि ।
जो भइया छाला पड्या, राम पुकारि पुकारि ॥

विरहिनी बहुत अधिक कष्ट भेलती हुई दुखी होकर पुकार करती है—

कैं विरहिन कूं सींच दे, कैं आपा दिखलाइ ।
आठ पहर का दाभड़ा, भो पै सह्या न जाइ ॥

पर गोचरती है—

यहु तब जालीं मसि करूं, ज्यूं धूवां जाइ सरगि ।
मति व राम दया करूं, बरसि बुभावं अगि ॥

पुनः पुकार करती है विरहिनी—

बाह्या आव हमारे मेह रे, तुम्ह बिन दुखिया देह रे ।
सब कोइ कहै तुम्हारी नारी, मोकों इहै अवेह रे ॥
एक मेक हूँ सेज न सोवैं, तब लग कैसा नेह रे ॥
आन न भावैं नींद न आवैं, गृह बन धरै न धीर रे ।
ज्यूं कामी कौं काम पियारा, ज्यूं प्यासे कूं नीर रे ॥
है कोई ऐसा पर-उपगारी, हरि सूं कहै सुनाइ रे ।
ऐसे हाल कबीर भये हैं, बिन देखे जीव जाइ रे ॥

—कबीर ग्रंथावली, ३०७

जैसा ऊपर कहा जा चुका है कि जायसी ने अपने रहस्यवाद की स्थापना ईश्वर को पत्नी मान कर की है। पद्मावती का वर्णन इसी रूप में हुआ है। जायसी पहले नाथक रत्नसेन के जन्म का वर्णन नहीं करता है। वह पहले पद्मावती को जन्म दिलाता है क्योंकि ईश्वर की स्थिति पहले से है, जीव तो बाद में जन्म लेकर उसकी ओर आकृष्ट होता है। रत्नसेन, हीरामन तोते से पद्मावती का रूप-वर्णन सुनकर मूर्च्छित हो जाता है। पद्मावती, ईश्वर है तभी तो उसका रूप मानव और प्रकृति में छलकता है। चारों वेद पद्मावती के श्वास में रहते हैं—

चतुर वेद मत सब ओहि पाहाँ । रिग, जजु, साम अथरवन माहाँ ॥

यदि सज्जन पद्मावती की वाणी, जिसमें वेद ज्ञान भरा पड़ा है, सुन लेते हैं तो घायल हो जाते हैं—

भासमती औ व्याकरण, पिमल पढ़ै पुरान ।
वेद भेद सौं बात कह, सुजनन्ह लागै बात ।

इस ईश्वर रूपी पद्मिनी का जो सम्यक वर्णन सुनाता है या थोड़ी सी भक्तक पाता है वह तुम्हें मूर्च्छित हो जाता है। पद्मावती के सभी प्रधान पुत्र इस लीला का वर्णन सुनकर या देखकर सुध-बुध खो बैठते हैं। राजा रतनमेन ने हीरावती से वर्णन सुना तो—

सुनताहै राजा गा मुरछाई । जानौ लहरि सुरज के आई ।

राजा सिंहलगादू के उद्यान में साधु वेश में तप करता है। पद्मावती उसे देखने आती है तो राजा उसे देखते ही पुनः मूर्च्छित हो जाता है।

नयन कचोर पेम मद भरे । भइ सु दिष्टि जोगी सहं छरे ।
जोगी दिष्टि दिष्टि सौं लीन्हा । नैन रोपि नैनहि जिउ दीन्हा ।
जेहि मद चहा परा तेहि पाले । सुधि न रही ओहि एक पियाले
परा माति गोरख कर चेला । जिउ तन छाड़ि सरग कहं खेला ।

राघव चेतन को जब देश निकाला हो गया तो वह पद्मावती के महल के निकट से जा रहा था। सहसा भरोखे से पद्मावती को देखकर वह भी मूर्च्छित हो गया—

आवा राघव चेतन, धौराहर के पास ।

ऐस न जाना ते हियै, विजुरी बसै अकास ॥

पदमावति जो भरोखे आई । निहकलंक ससि दीन्ह दिखाई ।
ततखन राघव दीन्ह असीसा । भएउ कचोर चंदमुख दीसा ॥
पहिरे ससि नखतन्ह कै मारा । धरती सरग भएउ उजियारा ।
जानहु दूटि बीजु भुई परी । उठा चौंधि राघव चित हरी ॥ •

परा आई भुई कंकन, जगत भएउ उजियार ।

राघव बिजुरी मारा, बिसंभर किछु न संसार ॥

राघव चेतन दिल्लीश्वर मुल्तान अलाउद्दीन से पद्मावती की रूप चर्चा करता है तो अलाउद्दीन भी मूर्च्छित हो जाता है। आगे पुनः दर्शन में देखकर अलाउद्दीन अपनी सुध-बुध खोकर प्रणवों पर गिर पड़ता है। इस प्रकार पद्मावती रूपी ईश्वर की भक्तक बड़ी महँगी है। सभी मूर्च्छित हो जाते हैं। उम अग्रतिस रूप की प्राप्ति के लिए सभी प्रयत्नवान हैं किन्तु कोई-कोई देव पाते हैं। आगे पृथ्वी उन्नी की उम में बंद रही है।

सिर करवत, तन करसी बहुत सीभ तेहि आस

वहुत धूम घुटि-घुटि सुए, उतरन देह निरास

बड़े-बड़े राजा-नवाबों ने उसे देखने का अशक परिश्रम किया—

राजा बहुत सुए तपि लाइ लाइ भुईं माथ
काहू कुद्रे न पाए गए मरोरत हाथ ।

इसी बात को पञ्चावती अपनी सखियों से कहती है कि यदि मैं प्रकट हो जाती हूँ तो संसार में क्रयामत आ जाती है ।

परगट होहुं न होइ अस भंगू । जगत दिया कर होइ पतंगू
जासहुं हौं चख हेरौं सोइ ठाँव जिउ वेइ
एहि दुख कतहुं न निसरौं, को हस्या अस लेइ ?

जायसी में कवीर से अधिक विरह भरा पड़ा है । सूफ़ी-प्रेम में विरह की प्रधानता है । फलतः जत्र भी अवसर मिलता है, जायसी विरह की चर्चा कर देते हैं ।

प्रकृति-परक

प्रकृति के माध्यम से रहस्यवादी भावनाओं को व्यक्त करने में जायसी का स्थान अद्वितीय है । मन्त्र पृष्ठा जाय तो जायसी की प्रसिद्धि का कारण उनका प्रकृति-परक रहस्यवाद ही है । यदि ऐसे स्थलों को पञ्चावत से निकाल दिया जाय तो जायसी का यश-स्तम्भ टेढ़ा हो जायेगा । जायसी ने प्रकृति में ईश्वर की विभूति का सौन्दर्य देखा है । प्रकृति ईश्वर के विरह में व्यथित दिखाई पड़ती है । इस सृष्टि के प्रत्येक पदार्थ में ईश्वरीय विभूति प्रतिबिम्बित है ।

बिगसा कुमुद बेखि ससि रेखा । भै तहं ओप जहाँ जोइ बेखा ॥

* पावा रूप, रूप जस चहा । ससिसुख जनु दरपन होइ रहा ॥

नयन जो देखा कदँल भा, निरमल नीर सरीर ।

हँसत जो देखा हंस भा, दसन ज्योति नग हीर ॥

—मानसरोदक खंड

रवि ससि नखत दिपाँह ओहि जोती । रतन पदारथ मानिक मोती ।

बेधि रहा जग वासना परिमल भेद सुगंध

तेहि अरघानि भीर सब लुबुधे तर्जाँह न बंध

—नखशिख खंड

प्रकृति में प्रभु का रूप ही नहीं भरा है, प्रकृति में सर्वत्र उस प्रभु का विरह भी व्याप्त है । मनुष्यों की तो बात ही क्या, पशु-पक्षी भी विरह में बिलला रहे हैं । गिरगिट, मोर, पंडक, सुआ, ताँतर—सभी उसी के विरह में दुखी हैं ।

गिरगिट छन्द धरे दुख तेता । खन खन पीत रात, खन सेता ॥
जान पुछार जो भा बनवासी । रोंव-रोंव परे फंद नगवासी ॥
पाखन्ह फिरि फिरि परा सो फांदू । उडि न सकै, अरुभा भा बांदू ॥
'भुयों भुयों' अहनिंसि चिल्लाई । ओही रोस नागन्ह बै छाई ॥
पंडुक, सुआ, कंक वह चीन्हा । जेहिं गिउ परा चाहिं जिउ दीन्हा ॥

तितिरि गिउ जो फांद है, नित्ति पुकारै दोख
सो कित हंकारि फांद गिउ कित मारै होइ मोख

—राजा सुआ संवाद खंड

ईश्वर के विरह-वान सर्वत्र आकर चुभे हैं—

उन्ह बानन्ह अस को जो न मारा । बेधि रहा सगरी संसारा ॥
गगन नखत जो जाहिं न गने । बै सब बान ओही के हुने ॥
धरती बान बेधि सब राखी । साखी ठाढ़ देहिं सब साखी ॥
रोवें रोवें मानुस तन ठाढ़े । सूतहिं सूत बेध अस गाढ़े ॥

प्रकृति के कुछ अंग हवा, वादल, धुआं, विजली, सूर्य, चन्द्र, अग्नि, पानी
ने वहाँ पहुँच विभोग की शांति चाही थी किन्तु कोई भी उस तक नहीं पहुँच पाया है—

बिजुरी चक्र फिरै चहुं फेरी । औ जमकात फिरै जम केरी ॥
धाइ जो वाजा के मन साधा । सारा चक्र भएउ बुइ आधा ॥
चाँद सुरुज और नखत तराई । तेहि डर अंतरिख फिराई सवाई ॥
पौन जाइ तहँ पहुँचै चहा । मारा तैस लोटि भुई रहा ॥
अग्नि उठी, जरि बुझी निआना । धुआँ उठा, उठि बीच बिलाना ॥
पानि उठा उठि जाइ न छुआ । बहुरा रोइ, आइ आइ भुईं चूआ ॥

रावण एवं शंकर ने भी वहाँ पहुँचने का प्रयास किया किन्तु वे भी असफल रहे—

रावन चहा सौह होइ उतरि गए दस माथ
संकर धरा लिलाट भुइ, और को जोगी नाथ

—सिंहल द्वीप खण्ड

हाँ, परमात्मा (पद्मावती) से जो मिलन सम्भवा है, वह जीव (रतनसेन) है जो
सात सागरों (अश्विधा, इशुक, अहद, भार्गव, पन्द, इन्दीकन, नरु) की कठिनार्यों
की साहत के साथ भेलना हुआ पद्मावती के निचट पहुँच पाया है ।

प्रकृति के सदृश वह भी विरह वान से वीभ विद्या गया है । पद्मावती ने उसे पारल
बना दिया है । पद्मावती मिलन तक अनेकों व्यक्तियों पर रतनसेन का विरह वर्णित है

जो ईश्वर परक भक्तों में लिखा गया है। मूर्छित होकर उठने के बाद वह रोकर कहता है—

हैं तो अहा अमर पुर जहाँ । इहाँ मरनपुर आएउं कहाँ ?
रोवत रहा जहाँ सुख साखा । कसन तहाँ सोवत विधि राखा ?
अब जिउ उहाँ इहाँ तन सूना । कब लागि रहे परान बिहना ॥
जो जिउ घटैह काल के हाथा । घट हनीक पै जीउ निसाथा ॥

अहुठ हाथ तन सरवर हिया कबँल तेहि मांह
नैर्नाह जानहुँ नियरे, कर पहुँचत आगाह

—प्रेम खण्ड

जब राजा गजपति के केवट से कहते हैं कि यह मार्ग बड़ा दुर्गम है तो राजा पद्मावती के विरह में ब्रूयता हुआ उत्तर देता है—

मोहि कुसल कर सोच न ओता । कुसल होत जौ जनस न होता ॥
धरती सरग जाँत-पट दोऊ । जो तेहि बिच जिउ राख न कोऊ ॥
हौं अब कुसल एक पं मांगौं । प्रेम पंथ सत बांधि न खांगौं ॥
जौ सत हिय तौ नयनहिं दीया । समुद न डरै पैठि सरजीया ॥
तहँ लागि हेरौं समुद हंडोरी । जहँ लागि रतन पवारथ जोरी ॥

सप्त पतार खोजि कै काढ़ी वेव गरंथ ।

सात सरग चढ़ि धावौं पदमावति जेहि पंथ ॥

—बोहित खण्ड

राजा रतनसेन की विरह-आग, उपनाते 'उदधि समुद्र' से भी बढ़कर है ।

विरह जो अपना ओहि तें गाढ़ा । खिन न बुभाइ जगत महँ बाढ़ा ॥
जहाँ सो विरह आगि कहँ डीठी । सौँह जरै, फिरि देह कै पीठी ॥
जग महँ कठिन खड़ग कै धारा । तेहि तें, अधिक विरह कै झारा ॥
अगम पंथ जो ऐस न होई । साध किए पावै सब कोई ॥
तेहि समुद्र महँ राजा परा । जरा चहै पै रोवै न जरा ॥

रतनसेन की विरहाग्नि जब अत्यधिक बढ़ गई तो सारा संसार उससे जलने लगा, पहाड़, नदियाँ, देवता सब भस्म होने लगे—

विरह अगिनि वज्रागि असूभा । जरै सूर न बुभाए बूभा ।
तेहि कै जरत जो उरै वजागी । तिनउँ नोक जरै तेहि लागी ॥
अउहि कि धरो सो खिननो छूने । जरहि पहार पहन सब करे ।

देवता सबे भसम होइ जाहीं। छार समेटे पाउव नाहीं।
धरती सरग होइ सब ताता। है कोई एहि राख विधाता ॥

सुहमद चिनगी पेस कै, सुनि महि गगन डेराइ।
धनि विरही औ धनि हिया, जहँ अस अगिनि समाइ ॥

इसी आग से लंका को जलाने वाले हनुमान जी भी जल गए। रत्नसेन के आँसुओं से रक्त वह चला। वही तमाम संसार में फैला। सब लाल वस्तुएँ उम्मी के रक्ताशु से भीजकर बनी हैं। हीरामन, पद्मावती से विरही रत्नसेन की दशा का वर्णन करता हुआ कहता है—

रोवँ रोवँ वँ बान जो फूटे। सूतहि सूत रहिर मुख छूटे ॥
नेनाँह चली रक्त कै धारा। कंथा भीजि भएउ रतनारा ॥
सूरज बूड़ि उठा होइ ताता। औ मजीठ डेसू बन राता ॥
भा बसंत राती बनसपती। औ राते सब जोगी जनी ॥
पुहुमि जो भीजि भएउ सब गेरू। औ राते तहँ पंखि पखेरू ॥
राती सती अगिनि सब काया। गगन मेरु राते तेहि छाया ॥
ईगुर भा पहार जौ भीजा।.....

इस प्रकार प्रकृति भी जीव के साथ भगवान् के विरह में रक्ताशुओं से लाल है।

प्रेम संबंधों में पति-पत्नी के अतिरिक्त अन्य संबंधों से भी भगवान् का प्रेम व्यक्त किया गया है। जायसी ने तो केवल पत्नी संबंध को ही अयनाया है किन्तु कबीर ने अन्य संबंधों को भी थोड़ा-थोड़ा ग्रहण किया है। ये संबंध हैं स्वामी-सेवक, माता-पुत्र एवं पिता-पुत्र के। कबीर अपने को गुलाम मानकर भगवान् से प्रार्थना करते हैं, कि मुझे बेच डे। इससे प्रतीत होता है कि दास लोग कबीर के समय बेचे जाते थे। दास को लाकर बाजार में खड़ा किया जाता था और ग्राहक उसे देख भालकर मोल-तोल करता था।

मैं गुलाम मोहि बेचि गुसाईं।

तन मन धन मेरा राम जी के ताई ॥

आनि कबीरा हाटि उतारा, सोई ग्राहक सोई बेचन हारा।

बेचै राम तौ राखै कौन, राखै राम तौ बेचै कौन।

कह कबीर मैं तन मन जारया, साहिब अपना छिन न बिसारया ॥

— कबीर ग्रन्थवल्ली, ११३

नेनक अपना आत्म अक्षय्य स्वामी के नरगो में कर देता है। वह दुःखदा अपना

स्वामी का वन गया है, अब और किसी की ओर देखेगा भी नहीं। फिर क्यों किसी अन्य को पुकारे:—

अब सोहि राम भरोसा तेरा, और कौन का करौं निहोरा ।
जाके राम सरीखा साहिब भाई, सो वधूं अनत पुकारन जाई ॥
जा सिरि तीनि लोक कौ भारा, सो वधूं न करै जन की प्रतिपारा ।

—कवीर ग्रन्थावली, ११४

कभी कवीर अपने स्वामी राम का भिखारी बनता है और कहता है—

तुम साहिब हम कहा भिखारी, देत जबाब होत बजगारी ।
जन कबीर तेरी पनह समानां, भिस्त नजीक राखि रहिसानां ॥

—कवीर ग्रन्थावली, ३३६

सेवक अपने स्वामी के वियोग में रोता है और दूसरों से पुकार करता है कि मुझे मेरा प्रभु दिखला दो ।

जियरा मेरा फिरै रे उदास ।
राम बिन निकसि न जाई साँस, अजहूं कौन आस ॥
जहाँ-जहाँ जाऊँ राम मिलावै न कोई ।
कहाँ संतों कैसे जीवन होई ॥
जरे सरीर यह तन कोई न बुभावे,
अनल बहै निसि नीद न आवै ॥
चन्दन घिसि-घिसि अंग लगाऊँ ।
राम बिना दारन दुख पाऊँ ॥
सत संगति सति मन कर धीरा,
सहज जानि रामहिं भजै कबीरा ॥

—कवीर ग्रन्थावली, ११५

कवीर स्वामी सेवक का स्वामी, धनिकों का सरदार—राजा राम है। वह राजा ही राम सेवक की पीड़ा समझ सकता है।

जन की पीर हो राजा राम भल जानै, कहै काहि को मानै ।
नैन का दुख बैन जानै, बैन का दुख श्रवनां ॥
प्यंड का दुख प्राण जानै, प्राण का दुख मरनां ।
आस का दुख प्यास जानै, प्यास का दुख नीर ॥
भगति का दुख राम जानै, कहै दास कबीर ॥

—कवीर ग्रन्थावली, २८६

कबीर भगवान् को माता मान कर पुकार करते हैं कि हे माँ, मैं तेरा पुत्र हूँ । तू मेरे अपराधों को क्षमा कर दे । माँ का हृदय ही ऐसा है कि वह पुत्र के अपराधों को क्षमा कर देता है । बालक अपनी माँ के वालों को मूर्खता है और मारता है तब भी माँ क्रोध नहीं करती है ।

हरि जननी में बालिक तेरा, काहे न श्रीगुरु बकसहु मेरा ।
सुत अपराध करै दिन केते, जननी के चित रहैं न ते ते ॥
कर गहि कैसे करै जो घाता, तऊ न हेत उतारै भाला ।
कहै कबीर एक बुधि विचारी, बालक दुखी दुखी महतारी ॥

—कबीर ग्रन्थावली, १११

पुनः कबीर अपने को पुत्र और भगवान् को पिता मान कर प्रार्थना करता है—

बाप राम सुनि बीनती मोरी, तुम्ह सँ प्रगट लोगनि सँ चोरी ।
पहले काम सुगध-मति कीया, ता भँ कपँ मेरा जीया ॥
राम राइ मेरा कह्या सुनीजै, पहले बकसि अब लेखा लीजै ।
कहै कबीर बाप राम राया, अबहूँ सरनि तुम्हारी आया ॥

—कबीर ग्रन्थावली, ३५७

योग परक रहस्यवाद

कबीर और जायसी पर भारतीय योगियों का प्रचुर प्रभाव था और दोनों ने उस प्रभाव वश योग की साधनाओं को अपनी कविता में स्थान दिया है । कबीर ने जायसी की अपेक्षा योग की दिशा में अधिक कदम बढ़ाया है । उन्होंने योग की बातों को लेकर अनेक उलट वार्तियाँ भी कही हैं । ऐसी एक उलट वार्ती देखिए—

अबधू जागत नींद न कीजै ।
काल न खाइ कल्प नहीं व्यापे, बेही जुरा न छीजै ।
उलट्टी गंग समुद्रहि सोखै, ससिहर सूर गरासै ॥
डाल गह्याँ थै मूल न सूकै, मूल गह्याँ फल पावा ।
बंबई उलट्टि शरप कौं लागी, धरणि महारस खावा ॥
बैठि गुफा में सब जग देख्या, बाहरि कछु न सूकै ।
उलट्टै धनकि पारधी मारचौ, यहु अचिरज कोइ बूकै ॥
श्रीधा घड़ा न जल में डुबै, सूया सुभर भरिया ।
जाकौं यहु जग धरि कति चानै, ता प्रसादि निस्तरिया ।
अंबर बरस धरती नीच, यहु जांस सज कोई ।
धरती बरस अंबर नीच, बूकै विरला कोई ॥

गाथणहारा कदे न गावँ अणवोल्या नित गावँ ।
 नटवर पेवि पेवनां पेवै, अनहद बेन वजावँ ॥
 कहणी रहणी निज तत जाणँ, यहु सब अकथ कहाणी ।
 धरती जलटि अकानहि घासै, यहु पुरिसा की बांरणी ॥
 बाभ पिपालं अंमृत सोख्या, तदी नीर मति राष्या ।
 कहै कबीर ते बिरला जोगी, धरणि महारस चाष्या ॥

—कबीर प्रथावली, १६२

ऐसी अनेक उलट बाँसियाँ कबीर की रचनाओं में भरी पड़ी हैं। कहीं योग की नाचना का साधारण वर्णन मात्र मिलना है जैसे—

अर्थे पवन चढ़ाय लै, अर्थे आनि मिलाय ।
 अष्ट कमल कौ राह से, मूल कंबल नव लाय ॥
 ऐसा ध्यान धरी नर हरी, सबद अनाहद चर्चतन करी ।
 पहली खोजी पंचे बाइ, बाइ व्यंद ले गगन सभाइ ॥
 गगन जोति तहाँ त्रिकुटी संधि, रवि ससि पवनां मेलौ बंधि ।
 मन फिर होइत कवल प्रकासै, कवला साहिं निरंजन बासै ॥
 सतगुर संपद खोलि दिखावै, निगुरा होइ तौ कहां बतावै ।
 सहज लछिन ले तजी उपाधि, आसण विढ़ निद्रा पुनि साधि ॥
 पुहप पत्र जहाँ हीरा मणी, कहै कबीर तहाँ त्रिभवन धरणी ॥

—कबीर प्रथावली, ३२५

अवश्य ये उदाहरण रहस्यमय हैं क्योंकि इनमें शरीर के भीतर की गुप्त बातें और क्रियाएँ वर्णित हैं किन्तु ये रहस्यवाद के अच्छे उदाहरण नहीं हैं। योग परक रहस्यवाद के उत्तम उदाहरण वं ही माने जायेंगे जहाँ कवि योग परक क्रियाओं एवं वस्तुओं के साथ अपने हृदय का समन्वय भी करदे; उदाहरण—

(१) अब मोहि ले चलि नगद के बीर, अपने देसा ।

इन पंचनि मिलि लूटी हूँ कुसंग आहि बदेसा ॥ टेक ॥
 गंगतीर सोरी खेती बारी, जमुन तीर खरिहानां ।
 सातौं विरही मेरे नीपजै, पंचू सोर कितानां ॥
 कहै कबीर यह अकथ कथा है, कहता कही न जाई ।
 सहज भाइ जिहि उपजै, ते रमि रहे सनाई ॥

—कबीर प्रथावली, १४

(२) बोलो भाई राम की दुहाई ।

इहि रसि सिव सनकादिक माते, पीवत अजहूं न अघाई ।
इला प्यंगुला भाठी कीन्हि, ब्रह्म अगनि परजारी ।
ससि हर सूर द्वार दस मूंदे, लागी जोग जुग तारी ॥
मन मतिवाला पीवै राम रस, ब्रूजा कछु न सुहाई ।
उलटी गंग नीर बहि आया, अमृत धार चुवाई ॥
पंचजने सो संग करि लीन्हें, चलत खुमारी लागी ।
प्रेम पियालै पीवन लागै, सोवत नागिनी जागी ॥
सहज सुनि मैं जिति रस चाव्या, सतगुर थैं सुधि पाई ।
दास कबीर इहि रस माता, कबहूँ उछकि न जाई ॥

—कबीर प्रन्थावली, ७४

कबीर में भाव भरी योग संबंधी उक्तियाँ अधिक मात्रा में नहीं हैं, प्रधानता है उलट वाँसियों की या योग-रूपकों की । जायसी की योग परक उक्तियाँ थोड़ी हैं और उत्तम हैं । जायसी ने, कबीर की नाई शरीर के अन्दर ईश्वर का स्थान माना है ।

कबीर—अंतर कवल प्रकासिया, ब्रह्म बास तहाँ होइ ।

जायसी—पिउ हृदय महं भेंट न होइ ।

ईश्वर का निवास हृदय या शरीर में है और उसे योग द्वारा प्राप्त किया जा सकता है, इस पर दोनों का विश्वास है । शरीर के अन्दर ईश्वर का निवास कहाँ है, इस संबंध में जायसी की उक्तियाँ सुन्दर हैं—

गढ़ तस बांक जैसि तोरि काया । पुरुष देख ओही के छाया ॥
पाइय नाहिं ऊरु हठि कीन्है । जेइ पावा तेइ आपुहि चीन्है ॥
नौ पीरी तेहि गड़ मझियारा । ओं तहँ फिरहि पांच कोटवारा ॥
दसवें दुआर गुप्त एक ताका । अगम सदाव, घाट मुठि बाँका ॥
भेदौ जाइ सोइ बह घाटी । जो लहि भेद, भेद होइ चाटी ॥
गढ़ तर कुंड, सुरंग तेहि माहः । तहँ वह पंथ कहैं तोहि पाहैं ॥
चोर बेट जस संधि रांवारो । जुआ पंत जस लाव जुआरो ॥

जस भरजिया सागु धँस, हाथ अथ तब सीप ।

ईडि लेइ जो सरग-दुआरो चडै सो सिघल बीप ।

दसवें दुआर ताल के लेखा । उलटि दिस्टि जो लाव सो देखा ॥

जाइ सो लहा रांस मन शंघी । जस धंसि लोह कान्ह कान्हो ॥

—पावती महेस खंड

इसी के अनुरूप नवपौरी एवं पाँच कोतवालों का वर्णन हुआ है। सिंहल द्वीप वर्णन खंड में जहाँ उस ईश्वर रूपी पद्मावती का वास है।

अद्वैत परक रहस्यवाद

कबीर और जायसी विद्वान् कवि न थे। फलतः अद्वैत वादी दर्शन की आशा हम उनमें नहीं कर सकते। किन्तु दोनों साधु-संगी थे। भारतीय साधुओं में अद्वैतवादी दृष्टिकोण सदा से मान्य रहा है। फलतः कबीर और जायसी में अद्वैत परक उक्तियाँ प्राप्त होती हैं। हम इसे दार्शनिक विवेचन नहीं कह सकते। ये अद्वैतवाद परक साधारण उक्तियाँ हैं। अद्वैतवाद में ईश्वर और जीव में कोई भेद नहीं है। माया केवल एक मिथ्या पर्दा है जो ईश्वर और जीव को दूर रखता है। इस प्रकार सर्वत्र एक ईश्वरीय सत्ता है, अन्य कुछ नहीं है। वह ईश्वर चराचर में व्याप्त है। जायसी कहते हैं “प्रगट गुपुत न दूसर, जह देखौ तह तोहि”। ईश्वर के अतिरिक्त अन्य कोई या कुछ है ही नहीं—

आपुहि सीच जियत पुनि आपुहि तन मन सोइ ।

आपुहि आपु करै जो चाहै, कहीं सो दूसर कोइ ?

जब ईश्वर और जीव मिल जाते हैं तो फिर जुदा नहीं होते। हाँ भी कैसे, बूँद का सागर से कौन अलग कर सकता है ? पान के रंग में से चूना-कत्था कौन जुदा कर सकता है ?

मिलि के जुग नहि होहु निनारी ।

कहा बीच दूती वेनि हारी ॥

बूँद समुंद जंस होइ मेरा ।

गा हेराइ अस मिलै न हेरा ॥

रंगहि पान मिला जस होई ।

आपुहि खोइ रहा होइ सोई ॥

कबीर की अद्वैत परक उक्तियाँ अधिक स्पष्ट हैं और अधिक मात्रा में भी हैं। कबीर कहते हैं कि मैं पहिले पानी था। पानी जमकर वर्षा बन गया पिघल कर पुनः वह पानी होगया—

पार्षी ही तैं हिम भया, हिम ह्वै गया जिलाइ ।

जो कुछ था सोई भया, अब कछु कह्या न जाइ ॥

इसी नथ को दूसरे उपमान द्वारा प्रकट करते हुए कबीर कहते हैं—

जल में कुंभ कुंभ से जल ह, बाहिर भीतरि पानी ।

कूड़ा कुंभ जल जतहि समाना, वह तत कथो गियाती ॥

अव जीव का खोज भी नहीं मिलता है—

उत्था विहंगम खोज न पाया, ज्यूं जल जलहि समाना ॥

जल में जल मिलने का उपमान कबीर ने अनेक स्थानों पर ग्रहण किया है—

हेरत हेरत हे सखी, रह्या कबीर हिराइ ।

बूंद समानी समद मैं, सो कत हेरी जाइ ॥

हेरत हेरत हे सखी, रह्या कबीर हिराइ ।

समंद समाना बूंद मैं, सो कत हेरचा जाइ ॥

ऊपर उठ कर कबीर ईश्वर से एकमेक हो जाता है और ईश्वर के समान अपने को भी सद्य में पाता है और कहता है—

मैं सबनि मैं औरनि मैं हूं सब,

मेरी बिलगि बिलगि बिलगाई हो ।

कोई कहौ कबीर कोई कहौ राम राई हो ॥

—कबीर ग्रंथावली, ५०

हम सब माहि सकल हम माहीं, हम थें और बूसरा भाहीं ।

तीनि लोक मैं हमारा पसारा, आवागमन सब खेल हमारा ॥

हमहीं आप कबीर कहावा, हमहीं अपना आप लखावा ॥

—कबीर ग्रंथावली, ३३२

जायसी का विरह-वर्णन

विरह वर्णन के दो ढंग मिलते हैं—ऊहात्मक और संवेदनात्मक। कल्पना के अनिरेक का नाम है ऊहा। ऊहा के ही बल पर कवि आकाश से तारे तोड़ लाता है, बुद्धि के जादू भरे अद्भुत चमत्कार दिखाता है और वाहवाही लूटता है। ऊहात्मक विरह वर्णन में कवि प्रभाव पर ध्यान न देकर विरह की मात्रा को नापता है। वह विरहार्ति का तापमान बताता है, कृशता की अत्युक्ति पूर्ण सीमा दिखाता है और अश्रुओं की संख्या को गिनता है। हिन्दी में इस प्रकार के विरह वर्णन पर फारसी का प्रभाव है। ऊहात्मक विरह वर्णन को मापात्मक विरह वर्णन भी कहा जाता है। संवेदनात्मक विरह वर्णन में कवि नायक या नायिका के ताप या अश्रु का माप नहीं लेता है बरन् विरह का वर्णन ऐसी भावुकता से करता है कि पढ़ने या सुनने वाले का दिल पिघल जाता है। ऊहात्मक वर्णन में कवि का लक्ष्य वाहवाही लूटने का है जब कि दूसरे में वह हृदयों को प्रभावित करने का है। प्रथम में वह चमत्कारवादी है तो दूसरे में वह रसवादी है।

ऊहात्मक वर्णन—विरह के ऊहात्मक वर्णन में विहारी ने बड़ा नाम कमाया है। उनकी विरहिनी के तन की आग से गुलाब जल भाप बन जाता है^१ और उसी अग्नि से माघ मास में लुप चलती हैं।^२ उसकी शारीरिक कृशता इतनी अधिक हो गई है कि मृत्यु खुर्दवीनी पेनक लगा कर उसे लेने जब कब में आकर ढूँढती है तो पाना तो अलग रहा, मृत्यु उसे देख भी नहीं पाती।^३ बेचारी नायिका सूत्र कर पतभङ्ग का पत्ता बन गई है। स्वांस के धक्के से छै-सात कदम आगे या पीछे उड़कर गिर जाती है।^४ उस विरहिनी के आँसुओं से बाढ़ आ गई है और गाँव की गली-गली में

१—आँसुईं सोखी रू. कवि विरह विरहि विरहान् ।

बीचहिं सूखि

—वि० बो०, ५१६

२—सुनत पथिक सुह मास निशि, लुह चलत वहि गाम ।

विन बुझे विन ही कहे, जियत विचारी वाम ॥

—वि० बो०, ४६८

३—करी विरह ऐसी दऊ, गैत ग लाँकत नीचु ।

दाने इ. करमा बभुनि, चहई जहै न मीचु ॥

—वि० बो०, ५१६

४—एन आकसि अति आसि उत, कली छ सातक हाथ ।

चो हिंदोर-ही रहै, जगो बसासन साथ ॥

—वि० बो०, ४६६

पानी भर गया है।^१ रीतिकाल के अन्य कवियों ने भी विरह वर्णन का ऊहात्मक ढंग अपनाया है। देव की विरहिनी की आग भागर के पानी पर जा पड़ती है तो उससे बड़वानल उठता है, वह आग पृथ्वी से आकाश को चली गई तो देवता दूर से देखते हैं, संसार उससे जलता है। चन्द्र मण्डल तो भभूके के समान जल जाता है।^२ पद्माकर की विरहिनी का ताप भी बड़ा भयंकर है। उसकी सन्धी नायक से कहती है कि मैं तुम्हारी विरहिनी की आग देखकर आ रही हूँ। मेरा शरीर इतना गर्म हो गया है कि यदि तुमने मुझे स्पर्श किया तो तुम्हें १०५ डिग्री का ज्वर हो जाएगा।^३

भक्ति काल में ऊहा का इतना अधिक जोर नहीं था जितना बाद में भक्तिकाल में हुआ। कवीर में विरह वर्णन तो बहुत है परन्तु उसमें ऊहा नहीं है। सर ने ऊहा की है; गोपियों के आँसुओं से सरिता बहती है जिसमें गोपियों के पलंग नाव बन जाते हैं।^४ तुलसीदास ने भी ऊहात्मक विरह को प्रश्रय नहीं दिया है। एक स्थान पर सीताजी हनुमानजी से कहती हैं कि वियोग में मेरी सुट्टिका, कंकण बन गई है।^५ ऐसे दो एक स्थलों को छोड़ कर तुलसीदास ने अपने को इस कलावाञ्छियों से दूर रक्खा है। केशव में कुछ ऊहात्मक स्थल मिल जाते हैं। भक्ति काल के कवियों में सबसे अधिक ऊहात्मक वियोग वर्णन जायसी ही में है। होना भी चाहिए था क्योंकि जायसी पर फारसी का भरपूर

१—गोपिन के अँसुवन भरी, सदा असोस अपार।

डगर-डगर नै हूँ रही, बगर-बगर के वार ॥

—वि० खो०, ५२६

२—जांगी न जेन्हाई लागी आगि है मनो भव की,

लोक तीनों हियो हेरि-हेरि बहरत है।

वारि पर परे जल जात जरि बरि-बरि,

वारिधि तैं बाइव अन्ल पसरत है ॥

धरनि तैं लाइ भारि छूटि नम जाइ, कहै,

देव जाहि जोवत जगत हूँ जरत है।

तारे चिनगारे ऐसे चमकत चहुँ ओर,

वैरी विधु मंडल भभूको सो बरत है ॥

३—दूर ही तैं देखत विथा मैं वा वियोगिन की, आई भले भक्ति हाँ क्लान्त गदि आँसुगी।

कहै पद्माकर सुनो हो बनस्याम भारि, नैदास कहूँ में एक आदि कदि आँसुगी।

सर रुतिजान को न सुखन करीगी देर, कन्दु तुन्दमनि खान्या लहे आँसुगी।

धावे नन लप को बल म कलह बात नैर, गालीहँ दुःखी तो तुम्हें ताइ गे आँसुगी।

४—गरि-गरि जसुना गरि चरि हँ उन सेवन के सीर।

उन सेवन के नीर सरासि दोज नई पर नाई।

बावलि हँ बाही पै चरि के सना भित्तन को जाई।

—नर नारायण, ३६६

५—अव बावन नै है नदि आस न कोइ।

ननशरश के सुदरी बँकन होइ।

—रहे रामायण का नर नारायण, ३६६

प्रभाव है, उनका पद्मावत, फारसी शैली पर लिखा प्रबन्ध काव्य है। भक्ति कालीन अन्य कवियों से अधिक होने पर भी जायसी की ऊहात्मक उक्तियाँ अधिक मात्रा में नहीं हैं। ये उक्तियाँ प्रधानतः विरहिनी की आग से ही सम्बद्ध हैं। विरहिनी के शरीर के अन्दर की आग से शरीर में रहने वाले प्राण-हंस के पंख जल गए और वह हंस भाग गया।^१ इस अन्दरूनी आग से बहुत-सा धुआँ उठा। उसीसे कौबे एवं भौरों काले पड़े हैं।^२ इससे पूर्व वे श्वेत थे। वियोग की आग से भरी नायिका नागमती जिस पेड़ पर बैठे पक्षी के पास जाकर संदेशा कहती है, वह पक्षी, पेड़ सहित जलकर भस्म हो जाता है।^३ नायिका की विरह आग ही ऐसी जुलमिन हो, यह बात नहीं है। नायक की विरहाग्नि भी उसकी भोली को फूँक डालती है। धुआँ उठता है सहस्रों और लाखों मनुष्य आ-आकर पानी और धूल डालते हैं। किन्तु वह किसी प्रकार से भी नहीं बुझती।^४ बुझाने वाले यदि पास आकर छू भी लेते हैं तो भस्म हो जाते हैं। पानी की मोटी तहें फेंकी गई, बरसात का दृश्य सामने आया। पानी ने कहा— देखता हूँ कैसे नहीं बुझती। वह पिल पड़ा अग्नि के ऊपर। परन्तु फल क्या हुआ? आग तो न बुझी, जल स्वयं जल गया।^५

विरह के आँसू भी प्रलयकर हैं। संसार के बन जो जले दिखाई पड़ते हैं, वे इसी विरह की आग के जलाए हुए हैं। उसी प्रकार सृष्टि के सातों सागरों में जो जल भरा है वह विरह के आँसुओं का ही है।^६ पृथ्वी इन्हीं आँसुओं के जल से पूर्णतया भर गई है। आँसू नहीं रुके तो जल का प्रवाह भी बढ़ा और उसने सागरों के तटों को तोड़ डाला, पर्वत शिखरों—ऐवरेस्ट इत्यादि—को डुबो दिया। बस संसार में पानी ही पानी दीखता था।^७ किन्तु जायसी ने दो कौशल अपनाए हैं जिनके कारण उनका ऊहात्मक वर्णन कोरे चमत्कार या जादू की श्रेणी में जाने से बच गया है। एक

१—अहि जो मारै विरह कै, आगि उठै तेहि लागि ।

हंस जो रहा शरीर महँ, पंख जरा या भागि ॥

२—पियसी कहै संदेशा हे भौरा हे काग ।

सोधनि निरहै नरि मुहँ नेन्द्रिधु धुआँ हम्ह लाग ।

३—नीर नदी न विरह होत, कहँ विरह की बात ।

सागर सके जल नार, अरिहर होइ निपात ।

४—कथा जरै, आगि जनु लाई । विरह धंधार, बरत न बुझाई ॥

५—विरह बजागि बीच का कोई । घागि जो छुवै जाइ जरि सोई ॥

आगि बुझाई परे जज गाई । वह न बुझाई आपु ही वाई ॥

६—विरह अग्नि तन इन दम करै । तेज करै मन नाथर भरे ॥

७—गगन मेघ बना बरसै नका । तुनुना पूरि सजिन वरि चक्रा ।

सागर इन निरह या साया । रुक न कर पाव कहु पाया ॥

तो उन्होंने हेतु-उत्प्रेक्षा का सहारा लिया है और दूसरे इस विरह की आग या अश्रुमाला को समस्त सृष्टि में व्याप्त दिखाया है। उनके नायक या नायिका की आग प्रकृति में जलती दिखलाई पड़ती है और इस प्रकार रहस्यात्मक संकेतों के आ जाने से अग्नि में वास्तविकता एवं सरसता आ बसती है। नायक की विरहाग्नि सूर्य में देखी जा सकती है। रत्नसेन की आग से ही रात-दिन सूर्य जलता भुनता है। बेचारा सूर्य इस जलन से इतना पीड़ित है कि आराम से एक स्थान पर एक क्षण के लिए बैठ कर सुस्ता भी नहीं पाता, वरन् इधर-उधर दौड़ता है, कभी स्वर्ग में जाता है कि शायद अमृत कुंड या स्वर्ग गंगा से ही आग बुझ जाएगी, कभी वह पाताल पहुँच जाता कि स्यात् पाताल गंगा का जल अधिक शीतल हो।^१ नायक की विरहाग्नि की यदि एक चिनगारी छूट गई तो पहाड़ जल उठेंगे और पहाड़ के सब पत्थर फट जायेंगे। देवता जल कर भस्मीभूत हो जायेंगे, पृथ्वी-स्वर्ग सब भाड़ बन जायेंगे।^२ संसार में अनेक लाल पदार्थ दिखलाई देते हैं। डूबता सूर्य, मजीठ, टेसू, जोगी-जती, गेरू, लाल-पच्ची, लाल-बादल, इंगुर—ये सब पदार्थ लाल हैं। यह लालिमा कहाँ से आई ? नायक रत्नसेन विरह में रोया था। उसके नेत्रों से जल नहीं, हृदय का रक्त, वियोग की आग से जलकर टपका था। उसीसे ये पदार्थ लाल हो गए।^३ इसी प्रकार नागमती के रक्ताश्रुओं ने पलाश को लालिमा दी। बिंवाफल में उन्हीं रक्ताश्रुओं से लालिमा आई, पके परवल भी रक्ताश्रुओं की लालिमा लिए हैं। गुंजा या बुंघची का मुख भी उन्हीं से लाल बन गया है।^४ रहस्यात्मक रंग आ जाने से जायसी की उहात्मक उक्तियाँ बात को करामात बनने से बच गई और उनमें स्वाभाविकता एवं सरसता आ गई।

१—विरह क आगि सर जरि काँपा । रातिहि दिवस जरि ओहि तापा ॥

खिन्हि सरग, खिन जाइ पतरा । थिर न रहे यहि आगि अपारा ॥

२—अवहिं कि धरी सो चिनगारी छूटै । जरहिं पहार पाहन सब फूटै ॥

देवता सबै भसम बोइ जाहीं । द्वार समेटे पाज्व नाहीं ॥

धरती सरग होइ सब ताता । औ मजीठ टेसू बन राता ॥

३—सूरज बूढ़ि उठा होइ राता । औ मजीठ टैना न राता ॥

भा बसंत राती बगलपता । औ राते सब जोगो मता ॥

प्रहृनि जो गीजि भयउ सब गेरू । औ राते नहिं पन्ति पकरू ॥

राते सुता अग्निनि सब क्यया । गगन गेव राते तकि छाया ॥

इंगुर भा पहार जो भीजा ।

४—गैर-बुद महं जानहु जीज । गुंजा बुंघची कौ पिउ पीऊ ॥

तेहि दुस गंग परास निपाते । जोइ बूढ़ि उठे होइ राते ।

राते बिंभ भाजि तेहि लोहू । परवर पाकः फट दिह गीहू ॥

देसी, जहाँ सोइ सोइ राता ।

संवेदनात्मक वर्णन

जायसी हिन्दी जगत में अपने विरह वर्णन के कारण ही प्रसिद्ध हैं। इस प्रासंगिक का मूलाधार उनका संवेदनात्मक वर्णन ही है। उन्होंने संवेदनशील-हृदय की पूरी संवेदना उकेर दी है। फलतः ये वर्णन पाठक या श्रोता को भाव विभोर कर देते हैं। जायसी का संवेदनात्मक विरह-वर्णन प्रकृति की पृष्ठभूमि में हुआ है। फलतः जायसी में प्रकृति का उद्दिपनात्मक रूप ही मिलता है। प्रकृति, स्वतः न किसी को दुःख देती है, न किसी को सुख, किन्तु मानव मन की विशेष स्थिति उसमें दुःख या सुख खोज लेती है। यदि मनुष्य दुःखी है तो रात लम्बी लगती है किन्तु यदि वह सुखी है तो बही रात, छोटी मालूम होती है। सुखदायक वस्तुएं भी दुःख के समय दुःख पहुँचाने लगती हैं। प्रकृति एवं प्रकृति की गोद में पले पदार्थ, वियोग के समय बड़े बुरे प्रतीत होते हैं। ऐसे समय तो दूसरा का सुखी होना और भी कटु लगता है। सखियों का संयोग का सुख भोगते देख कर विरहिनी नागमती का जलन होती है।^१ सावन में सखियाँ हिंडोले में अपने प्रियतमों के साथ झूल रही हैं। प्रकृति में हरियाली भरी है। सखियाँ सुन्दर रंग विरंगे वस्त्र पहने आनन्द विभोर हो हँसती झूल रही हैं। उधर विरहिनी का हृदय हिंडोला बना हुआ है। वह स्थिर नहीं है, भागा भागा फिर रहा है, कभी बैठता है, कभी उठता है। विरह उस हृदय हिंडोले को झुला रहा है।^२

उसके कानों में सखियों के झूमक गाने का शब्द बज उठता है। वह दुखी होकर कहती है—देखो, ये सुख पारही हैं, मैं दुःख भोग रही हूँ। क्यां ? इनके प्रियतम इनके पास हैं, मेरे बहुत दूर।^३ कभी उसे अन्य स्त्रियों को होली जलाते और फाग खेलते देख कर कुढ़न होती है। एक ओर सखियों की होली जलती है और दूसरी ओर उसका शरीर।^४ मनुष्य ही नहीं पशु पक्षियों को आनन्द करते देख कर उसे इर्ष्या होती है। दिन में वह चकवी को चकवे से मिलते देख कहती है—कि, ये ही भले हैं; कमसे कम दिन में तो मिल लेते हैं। एक मैं हूँ कि रात दिन अकेली पड़ी दुःख भोग रही हूँ।^५ वर्ष के बाद सब पशु पक्षी घर लौट आए हैं। पपीहे के पास पानी आगया, सीपियाँ ने मोती पाए, मरोवरों के पास हंस पहुँच गये हैं, सारस अपने जोड़े

१—अिह घर कंता ते सुखी तिन्ह गारो ओ गर्ब ।

कंत पियारा बाहिरै, हम सुख भूला सर्व ॥

२—सखिन्ह रचा पिउ हरा हिंडोला । हरियर भूमि झूम भी जोला ॥

सिग हिंडोले अन्न चोतै जोला । निरद भुलाइ देह रक्तकोला ॥

३—जो अमक सवें संग भोगी । सो भुलाइ दिहुरी सेरो जोरी ॥

४—फाग करत सब भोगते जांग । सोह कर बाद दीन अनु होरी ॥

५—चकवै गिहिरि दिहुरै । दिन दिवा ही दिन राति विरह कोकिला ॥

वना-वना कर क्रीड़ा कर रहे हैं, खंजन भी लौट आए हैं किन्तु हाथ भरा प्रियतम, ऐसा गया है कि नहीं लौटा है ।^१

मनुष्य और पशु पत्तियों का आनन्द वियोगिन को काटना है, एवं मुख देने वाली वस्तुएँ उसे दुख देने लगती हैं । प्रकृति के वे सब दृश्य, जो उस संयोग समय सुखदायी बने हुए थे, अब उसके हृदय को कचोटते हैं । कांतिक की शीतल चाँदनी औरों को ठंडक देती है, विरहिनी को ताप । उसे लगता है कि चाँद सारे संसार को जलाए डालता है ।^२ पहिले शय्या की श्वेत चादर उसे बड़ी भली लगती थी, उससे कुछ गर्मी आ जाती थी क्योंकि पति पास था, किन्तु प्रिय वियोग में वह हिम से अधिक शीतल प्रतीत हो रही है, पूरी शय्या पर बर्फ बिछा लगता है । पहिले रुई की रिजार्ड से गर्मी आ जाती थी । परन्तु अब तो वह बड़ा दुख दे रही है, उसके ओढ़ लेने पर हृदय काँप उठता है ।^३ भवन जो पहिले भरा-भरा लगता था अब शून्य मालूम पड़ता है, उसमें सुनसानता विराजती है यद्यपि नातेदार, भाई बन्धु, सभी भरे हैं । इसी प्रकार शय्या नागिन के समान काटती है ।^४ शीत ऋतु एवं हेमंत बड़ी सुखदाई थीं जब पति साथ था ।^५ किन्तु वही अब प्राण की गाहक बनी हुई है । जाड़ा तो प्राण-पत्नी के लिए बाज बन गया है ।^६ श्रावण मास पहिले बड़ा सुखदाई था । आज भी आकर वह औरों को हरा करता है किन्तु वह सूखती जाती है ।^७ उसी प्रकार वसंत जो पहिले उल्लास देता था आज फूलों के मिस चाटे मारता है । ये ही फूल थे जिनसे वह सजती थी किन्तु अब उन्हें छूती भी नहीं ।^८ प्रकृति की यह

१—स्वाति बृह चातक मुख परे । समुद्र सीप मोती सब भरे ॥

सर बर संवरी हंस चलि आए । सारस कुरलहि खंजन देखाए ॥

भा परगास कांस बन फूले । कंत न फिरे विदेसहि भूले ॥

२—कांतिक सरद चंद्र उजियारी । जग सीतल ही विरह जारो ॥

चौदह करा चाँद परगासा । जनुहु जरै सब धरात अकासा ॥

३—सौर सपेती आवै जूड़ी । जानहु सेज हिमचल कुरी ॥

पहल पहल तन रुई भापे । इहरि इहरि अधिकौ हिय काँपे ॥

४—मंदिर सुन पिठ अनतै बसा । सेज नागिनी फिरि फिर इसा ॥

५—श्राव सरद ऋतु अधिक पियारी । आसिन कांतिक ऋतु उजियारी ॥

पहि ऋतु कंठा पास जेहि, सुख तेहि के हिय माँह ।

गगहन पस सीत सख काला ।

६—काँपे निना जनात सुँड । तो मे नद बार नंग पीऊ ॥

बिरेन सुखान भवत तन जाइ । जियत सरद औ सुख न जाँडो ॥

७—भरनि करी ही विरह भूतानी ।

८—मोकुंड़ फूल भद सख काँपे । सिद्धि परा कत लगहि पाटे ।

विषमता विरहिनी को खलती है। पर वह करे तो क्या करे।

विरहिनी प्रकृति में अपनी समता भी पाती है और दुखी होती है। भावों में बादल वरस रहे हैं तो साथ ही साथ उसके नेत्र भी। वर्षा का पानी ओरियों से चूर रहा है तो उसकी आँखों से भी। एक ओर आक या जवासा सूख रहा है तो दूसरी ओर उसका शरीर भी^१। कुवार के लगने पर एक ओर पानी घटा है तो दूसरी ओर उसका शरीर^२। दीपक भी जल रहा है तो विरह से उसका शरीर भी^३। माघ में बादलों और उसके नेत्रों से पानी पड़ रहा है। एक ओर ओले टपाटप गिर रहे हैं तो दूसरी ओर विशालाक्षी के मांटे-मांटे आँसू^४। पतझड़ के मौसम में वृत्तों के पत्तों के साथ विरहिनी का शरीर भी पीला पड़ा है^५। वैशाख में धूप से जग जल रहा है तो उसका तन भी। गर्मी की अधिकता से सरोवरों का तट फट रहा है और साथ ही उसका हृदय भी। दोनों में दरारें पड़ गई हैं^६।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि जायसी ने विरह में मन की मनोवैज्ञानिक परिस्थितियों का चित्रण बड़े भाव पूर्ण ढंग से किया है। इसी कारण जायसी का विरह वर्णन श्रोता और पाठक के मन में घर कर लेता है। भारतीय काव्य शास्त्रियों ने विरह की दश दशाएँ मानी हैं। ये दशों दशाएँ भी जायसी के विरह वर्णन में प्राप्त होती हैं। इसका यह अर्थ नहीं है कि जायसी ने भारतीय काव्य शास्त्र का अभ्ययन किया था। ऐसी बात नहीं है। जायसी बहुत पढ़े लिखे विद्वान् न थे, न उन्होंने संस्कृत काव्य शास्त्र को पढ़ा था। उनके पञ्चावत में जो विरह की दश दशाएँ प्राप्त होती हैं, इसका कारण है विरह-वर्णन का विस्तार। जायसी ने विरह की भिन्न-भिन्न मानसिक दशाओं का चित्रण इतनी विशदता से किया है कि उसमें दशों दशाएँ अपने आप आ बैठी हैं। यदि जायसी ने भारतीय काव्य शास्त्र का ध्यान रखा होता तो विप्रलम्भ शृङ्गार में बीभत्स का वह चित्रण प्राप्त न होता जो पार्वती-महेश-खंड, राजा गहलुङ्गका-वर्णन, गंधर्वसेन-मंत्री खंड और नागमती-वियोग खंड में चित्रित है।^७

१—बरसहि मषा भक्कोरि भक्कोरी। मोर दुइ नैन चुबै जस ओरी ॥

• अर्क जवासा भई तस झूरी ।

२—लाग कुवार नीर जग घटा। अक्हूँ आउ, कंत तन लटा ॥

३—जराँ विरह जस, दीपक वाती ।

४—नैन चुबहिँ जस सहवट नीरू.....'टप टप बूँद परहिँ जस ओला ।

५—तन जस पियर पात भा मोरा ।

६—जागिउं जरेँ जरेँ जरा भरू। फिरि फिरि भूँ जेसि, तजिउं न बारू ॥

सरोवर झिझ पड़त निनि आई। एक टुक होइ कै विहराई ॥

७—तस रोवै कम जित जरेँ गिरि स्यात ओ मालु ।

राज रोवै मय रोवाहिँ पूना दूत नार औसु । —पार्वती महेश खंड

दश दशाएँ

(१) अभिस्तापा—

पलटि न बहुरा गा जो बिछोई । अबहु फिरै, फिरै रंग सोई ॥
 श्राइ सूर होइ तपु रे नाहा । तोहि बिनु जाइ न छूटै माहा ॥
 राति दिवस बस यह जिउ मोरे । लगौं निहोर कंत अब तोरे ॥

(२) चिन्ता—

भा भावों दूभर अति भारी । कैसे भरौं रंनि अधियारी ॥
 मंदिर सूत पिउ अनतै बसा । सेज नागिनी फिरि फिरि डसा ॥
 रही अकेलि गहे एक पाटी । नैन पसारि मरौं हिय फाटी ॥

(३) स्मरण—

पुष्य नखत सिर ऊपर आवा । हौं बिनु नाह मंदिर को छावा ॥
 श्रादा लाग, लागि भुइं लेई । मोहि बिनु पिउ को श्रावर वेई ॥
 श्रोहि के गुन संवरत भइ माला । अबहुं न बहुरा उड़िगा छाला ॥

(४) गुण कथन

नागर काहु नारि बस परा । लेइ मोर पिउ मोसौं हरा ॥
 सुभ्रा काल होइ लेइगा पीऊ । पिउनिहि जात, जात बस जोऊ ॥
 भएउ नरायन बावैन करा । राज करत राजा बलि छरा ॥
 करन पास लीन्हउ के छंदू । बिप्र रूप धरि भिलमिल इंदू ॥
 मानत भोग गोपीचंद भोगी । लेइ अपसवा जलंधर जोगी ॥
 लेइगा कृष्णहि गरुड अलोपी । कठिन बिछोह, जियहि किमि गोपी ॥

(पूर्व पृष्ठ का अचनिष्टांश)

संवरि रक्त नैनहिं गरि नूना । रोइ धँकारे सिगाभी सुआ ।
 परी जो आसु रक्त के दूया । रंगि चली जनु वाइ बहूटी ॥
 ओहि रक्त लिखि दीन्ही पाती । सुआ जो लीन्ह नोच भई राती ॥

—राजा गढ़ खंका खंड

श्रीर अगध का कहौ अयथा । लनी लो धरै कठिन अस कारा ॥
 कति कटि मोनु सराम पितावा । रक्त नै आन मानु सब रोवा ॥
 खिन धक बार भासु अस भूजा । भिन्नाई चकाइ सिह करत गुजा ॥

—गंधर्व सेन मंत्री खंड

अधर अयउ मंसु तन श्राव । लागेउ बिह कान जोइ नूब ॥
 मोनु लार अब हाइन्हु जागे । अबड़े आउ अकत सुनि भागे ॥
 दई कोशवा मरु बंत मनेहा । तोला नांसु रवा नहिं देहा ॥

—नागमती विधोग खंड

(५) उद्वेग

साँझ भए भुरि भुरि पथ हेरा । कौन सो घरी करै पिउ फेरा ॥
उठै आगि औ आवै आँधी । नैन न सूझ मरौ दुख वाँधी ॥

(६) प्रलाप

हारिल भई पंथ में सेवा । अब तह पठवौं कौन परेवा ॥
धौरी पंडुक कहु पिउ नाऊँ । जौ चित रोख, न दूसर ठाऊँ ॥
जाहि बया होइ पिउ कंठ लवा । करै मेराव सोइ गौरवा ॥

नाहि पावस ओहि देसरा, नाहि हेवंत वसंत ।
ना कोकिल न पपीहरा, जेहि सुनि आवै कंत ॥

(७) उन्माद

पद्मावती—पद्मावति कँवला ससि जोती । हँसै फूल, रोधै सब मोती ॥
नागमती—कोइल भई पुकारति रही । महिर पुकारै लेइ लेइ बही ॥
कुहुकि कुहुकि जस कोइल रोई । रकत आँसु घुंधुची बन जोई ॥
रत्नसेन—श्रेर मलिछ बिसवासी देवा । कित मैं आइ कीन्ह तोरि सेवा ॥
सुफल लागि पग टेकैऊँ तोरा । सुआ क संवर तू भा भोरा ॥
पाहन बढ़ि जो चहै भा पारा । सो ऐसे बड़ै मझधारा ॥
बाउर सोइ जो पाहन पूजा । सकत को भार लेइ सिर डूजा ॥
कहि न जिय सोइ निरासा । सुए जिअंत मन जाकरि आसा ॥
कहेसि जरे को बारिह बारा । एकाहि बार होहुं जरि छारा ॥
सर रचि चहा आगि जो लाइ.....

उन्माद के अन्तर्गत राने का बहुत वर्णन हुआ है ।

(८) व्याधि

क—कृशता

बिरह अगस्त जो बिसमो उएऊ । सरवर हरष सुखि सब गएऊ ॥
परगट डारि सकै नहि आँसु । घटि घटि मांसु गुपुत होइनासु ॥
जस दिन साँझ रैनि होइ आई । विगसत कँवल गएउ मुरभाई ॥
राता बदन गएउ होइ सेता । भँवत भँवर रहि गए अचेता ॥
सावन बरस मेह अति पानी । भरनि परी हौं बिरह भुरानी ॥
पुरदा लागि भूमि जल पूरी । आक जवास भई तस भूरी ॥
लाग कुवार, नीर जग घटा । अबहूँ आउ, कंत तन लटा ॥

रकत ढरा, मांसू गरा, हाड़ भएउ सब संख ।

धनि सारस होइ ररि मुई, पीउ समेटहि पंख ॥

तन जस पियर पात भा मोरा । तेहि पर विरह देइ भकभोरा ॥
मांसु गिरा, पांजर होइ परी । जोगी ! अबहुं पहुंच लेइ जरी ॥

ख—ताप

कातिक सरद चंद उजियारी । जग सीतल हौं विरहै जारी ॥
तन मन सेज करै अगिदाहू । सब कहूँ चंद, भएउ सोहि राहू ॥
अब यहि विरह दिवस भा राती । जरीं बिरह जस दीपक वाली ॥
फागु करहिं सब चांचरि जोरी । मोहि तन लाइ दीन्ह जस हारी ॥
लागिउं जरै, जरै जस भाऊ । फिरि फिरि भूँजेसि, तजउं न बाहू ॥

(६) जड़ता (पद्मावती में)—

विरह न बोल आव मुख ताई । मरि-मरि बोल जीउ बरियाई ॥
उदधि समुद जस तरंग देखावा । चख धूमहिं मुख बात न द्यावा ॥

(रत्न सेन में)

सुनि सो बात राजा मन जागा । पलक न भार, प्रेम चित लागा ॥
नैनन्ह परहिं सोति औ मूंगा । जस गुर खाय रहा होइ गूंगा ॥

(नागमती में)

उठै आगि औ आवै आंधी । नैन न सूभ मरौं दुख बांधी ॥
बिरह बान तस लाग न डोली । रकत पसीजि भीजि गइ चोली ॥
सूखा हिया, हार भा भारी । हरे हरे प्राण तजहिं सब नारी ॥
खन एक आव पेट महँ साँसा । खनहिं जाइ जिउ, होइ निरासा ॥
पवन डोलावाहिं, सोचहिं चोला । पहर एक समुझहिं मुख बोला ॥

(१०) मूर्छा

मूर्छा का वर्णन कई स्थान पर है ।

रत्नसेन—

सुनतौं राजा गा मुरभाई । जानौं लहरि सूखन कै आई ॥

किन्तु यह मूर्छा पश्चात्ती का मध्य स्थित वर्णन नान मुद्रा की तुल्य है । अतः
सांख्यिक एवं मनोवैज्ञानिक न होकर, अलौकिक है । इसी प्रकार की मूर्छा यह है जब
रत्नसेन पद्मावती को मंडप में देखते ही मूर्च्छित हो जाता है

जोगी दिष्टि दिष्टि सौं लीन्हा । नैन रोपि, नैनहिं जिउ दीन्हा ॥
जेहि पद चढ़ा परा तेहि पाले । सुधि न रही ओहि एक पियाले ॥
परा माति गोरख कर चेला ।

यह भी अलौकिक मूर्छा है । राजा को ही क्या जिसने उस समय पद्मावती को देखा, मूर्छित हो गया—

“मुहछि परै जोई मुख जोहँ”

यही नहीं, बेचारा पत्थर का देवता भी मूर्छित हो गया ।

किन्तु आगे जो रतनसेन एवं पद्मावती को मूर्छा आई है, वह वियोग परक मानी जा सकती है । पद्मावती के जाने के बाद राजा बुरी तरह रोया । विरह में वह विललाने और खौलने लगा । उसे मूर्छा हो आई—

राजा इहाँ ऐस तप भूरा । भा जरि विरह छार कर कूरा ॥
नैन लाइ सो गएउ विमोही । भा बिनु जीउ, जीउ दीन्हेसि ओही ॥

चित्त जो चिन्ता कीन्ह धनि रौबै रौबै समेत ।
सहस साल सहि, आहि भरि, मुहछि परी, गाचेत ॥

नागमती—

आहि जो मारं विरह कै, आगि उठै तेहि लागि ।
हंस जो रहा सरीर मंह पांख जरा गा भाग ॥

उधर पद्मावती भी रतन सेन के विरह में मूर्छित हो जाती है ।

जायसी का विरह वर्णन इतना प्रभाव पूर्ण न होता यदि उसके राजा-रानी स्वर्णसिंहासन पर बैठ कर आँखों से मोती ढलकाते और गुलाब जल को अपनी वियोगिनी से भाष बना देते । भारतीय काव्य में आदि काल से यह प्रणाली अपनाई गई है कि वियोग की भावनाएँ साधारण मनुष्य की कोटि से प्रकट कराई जायँ । आदि कवि वाल्मीकि ने राम-सीता को वन में लेजाकर वियोग में तड़पाया । और तो और मीना को रावण के राजभवन में न रख कर अशोक वाटिका में विरह-दग्ध दिखलाया । वियोगिनी शकुन्तला वनवासिनी थी और दुःपथ से टुकराई जाकर पर्वत शिखर पर रही । भवभूति के नायक राम का विरह, वन में ही विस्तार पाता है जहाँ आश्रम वासिनी सीता आ जाती है । श्री मद्भागवत् की गोपियों तो प्रकृति में विहार करने वाली ग्रामीण स्त्रियाँ थीं । उनका वियोग वर्णन भी तभी किया गया है जब कृष्ण जी राज-भवन छोड़ कर बाकुल में आगए और गोपियों के साथ खेल खेल कर वड़े हुए । मागवत्कार ने गोपियों के वियोग का वर्णन वन, पर्वत, सरिता और उज्जाँ के माध्यम से किया है जहाँ

कुमार कृष्ण गोपवेश में निवास कर रहे थे और जिस स्थान को छोड़ कर वे मथुरा चले गए। जायसी ने अपने नायक राजा रत्नसेन को समुद्रों एवं वनों में भटकाना और एक वाटिका में लेजाकर टिका दिया। उधर नागमती भी विरह में रनिवास छोड़ देती हैं एवं दीनावस्था में वन वन मारी फिरती है। बरसात और जाड़ों में वह किसी कुटिया में टिक जाती है और कहने लगती है—

हाँ बिनु नाह, मंदिर को छावा ।

मोर दुइ नैन चुवैं जस शोरी ॥

मोहिं पिउ बिनु छाजनि भइ गाढ़ी ॥

भई दुहेली टेक विहनी । थांभ नाहिं उठि सकै न धूनी ॥

छपर छपर होइ रहि बिनु नाहा ।

नागमती अपने विरह का कथन दोन जीवन की वस्तुओं—शोरी, छाजनि, टेक, थांभ, धूनी इत्यादि के माध्यम से करती है जिनके कारण विरह का साधारणीकरण शीघ्र हो जाता है।

भारतीय साहित्य में विरह दो प्रकार का दिखलाई पड़ता है—भावजन्य और परिस्थिति जन्य। भाव जन्य विरह वहाँ होता है जहाँ नायक-नायिका अत्यन्त निकट होते हुए भी विरह में तड़पते दिखलाई पड़ते हैं। मालविकाग्निमित्र, प्रियदर्शिका, रत्नावली, भागवत् एवं सूरसागर में इसी विरह का चित्रण है। भागवत् और सूरसागर की गोपियों के कृष्ण बहुत दूर न थे किन्तु वे विरह में उसी प्रकार कलपती हैं मानो कि कृष्ण कई सहस्र योजन की दूरी पर बैठे हैं। यह भावजन्य वियोग है। गोपियाँ समझती हैं कि कृष्ण निकट रहते हुए भी हमें भूल बैठे हैं। फलतः वे बड़ी दुःखी हैं। परिस्थिति जन्य विरह में नायक-नायिका के बीच प्राकृतिक दूरी पड़ जाती है। अतः उनका दुःखी होना स्वाभाविक ही है। ऐसी नायिका ही वास्तविक प्रेषितपत्निका है। रत्नसेन और नागमती के मध्य सैकड़ों योजन का अन्तर है। अतः नागमती का विराप अत्यन्त स्वाभाविक और प्रभावपूर्ण बन जाता है। इसी को ध्यान में रखकर जायसी ने आगे भी नायक रत्नसेन को दिल्ली में बन्दी कराया है। दिल्ली में बन्दी हो जाने के बाद नागमती और पद्मावती वियोगिनी दिखलाई पड़ती हैं। वहाँ भी परिस्थिति जन्य वियोग ही चित्रित है।

सूर की सरसता

कुछ विद्वान एवं आलोचकों को बुरा लगा जब आचार्य प्रवर पं० रामचन्द्र शुक्ल ने प्रसिद्ध प्रातः दोहे के प्रथम चरण “सूर सूर तुलसी ससि” को “तुलसी रवि सूरज ससि” बना दिया। किन्तु यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो शुक्लजी ने वास्तविकता को ही सामने रख दिया। हमारे अनेक कवि सूरज दास वास्तव में चन्द्र ही हैं क्योंकि उनमें सूरज की प्रखरता, कठोरता, तीक्ष्णता एवं ताप नहीं, बरन् है सुधाकर की म्लानता, शानलता, सौम्यता, कोमलता एवं सरसता। सरसता की दृष्टि से हिन्दी मंगार के वे अद्वितीय एवं वेजाड़ कवि हैं। वे नारियल या अनार नहीं हैं, वे हैं, अंगूर, जो अन्दर-बाहर सब ही आर से मीठे हैं, रस से भरे हैं। उनमें वाह्य सरसता भरपूर है और आन्तरिक भी।

सूर ब्रज के प्रथम प्रसिद्ध कवि हैं और सबसे उत्कृष्ट कवि। उनकी काव्य सरसता को कोई भी दूसरा कवि नहीं छू पाया।

वाह्य सरसता

वाह्य सरसता है, भाषा की सरसता। सूर ने चलती ब्रज भाषा का प्रयोग किया है। यह ठीक है उनकी ब्रज भाषा में कुछ दोष भी दिखलाई पड़ते हैं (१) कवि ने शब्दों का तोड़ा मराड़ा है—गमन के लिये “गैन”, रहत के लिये “राहत”, पानी के लिये “पान्या”, गया के लिये “गैया”—का प्रयोग हुआ है (२) भरती के शब्द मिलते हैं जैसे लु, सु, धौं, इत्यादि (३) व्याकरण में दोष भी हैं जैसे एक ही शब्द को दोनों लिङ्गों में प्रयुक्त कर दिया है। यह भी हो सकता है कि ये दोष लिपि-कारों की असावधानी से पैदा हो गये हों, गेय काव्य होने से यह परिवर्तन करना पड़ा हो। यदि इन दोषों का अस्तित्व स्वीकार कर भी लें तब भी सूर, सूर ही हैं। उनकी भाषा की सरसता एवं मृदुता में कोई अन्तर नहीं पड़ता। ऊपर बताये दोष मिथी की फांस के तुल्य नगण्य से ही हैं।

ब्रज भाषा अपनी मधुरता एवं सरसता के लिये वैसे ही प्रसिद्ध है। फिर सूर ने तो उसमें नार नन्द जगा दिये हैं, उन्होंने भाषा को सभी साधनों से सरस बनाया है। शब्दों के रस भण्डार हैं जिनसे साहित्य-मवन का निर्माण होता है। जो कवि शब्द चयन में समझूक एवं सावधान रहना है उनका प्रवास विफल नहीं होता। रीति काल

के हिन्दी कवियों ने शब्द शोधन में विशेष सफलता पाई है। पर वे अधिकशतः 'अति' पर भी पहुँच गये हैं जैसे सेनापति का निम्न छंद इसका सुन्दर उदाहरण है—

लोली ललला ललली लै ली लीला लाल ।

लाली लीली लोल लै लै लै लीला जाल ॥

मृदु वर्ण 'ल' के प्रयोग की धुन में केवल छिन्नका ही हाथ में रह गया। कोमल कान्त पदावली की ओर प्रायः सभी कवियों का ध्यान रहता है। साहित्य शास्त्र में गुणों पर जो ध्यान दिया गया है, प्रसाद, माधुर्य, आज इत्यादि गुणों पर जो बल दिया गया है, वह वर्ण एवं शब्द शोधन द्वारा भाषा का शृङ्गार ही है। सूर ने इस ओर पूरा ध्यान दिया है। उन्होंने सरल-सुबोध शब्दों का प्रयोग किया है; समासों को भरसक दूर रक्खा है; माधुर्य गुण व्यंजक मधुर वर्ण ल स इत्यादि का प्रयोग समुचितरूप से किया है; न एवं सातुनासिक वर्णों के प्रयोग द्वारा भंकार उत्पन्न की है, अनुप्रास का ध्यान रक्खा है। इन सब साधनों से भाषा की सरसता में वृद्धि की है।

उदाहरण

प्रसाद एवं मधुरता—नवल निकुंज नवल नवला मिलि,
नवल निकेतनि रुचिर बनाये ।
विलसत विपिन विलास विविध,
वर वारिज बदन विकच सचुपाये ।

× × ×

कर कंकन तै भुज टाड़ भई ।
मधुबन चलत इयाम मन मोहन,
आवन अवधि जु निकट दई ।
पूजत गौरि मनावत संकर,
वासर निसि मोहि गनत गई ।

अनुप्रास—गोपी गाइ ग्वाल गोसुत,
सब दुख बिसरयो, सुख करत समाज ।

मंजु मेचक मडुल तनु अतुहरत भूषन भरनि ।
मनहुँ सुभग गिगार मिसु-सर फरथी अदभुत फरनि ।

भाषा की सरसता दूसरे प्रकार के भी सूर ने बढ़ाई है। भाषा में व्युत्पत्तियों को छोड़ कर कई क्लिष्टता नहीं। तुलसी ने किनाशानिका में पारी-भारा संस्कृत शब्द प्रयोग द्वारा भाषा को बहुत से स्थलों पर क्लिष्ट कर दिया है। किन्तु सूर ने इस बात का सदा

ध्यान रखना है कि भाषा सरल, अकृत्रिम एवं प्रवाह मय बनी रहे। भाषा की सबसे बड़ी सरसता तो यही है कि वह चलती एवं प्रवाहमय रहे। भाषा में प्रवाह आता है मुहावरों एवं लोकोक्तियों के समुचित प्रयोग से। सुर की भाषा की जान लोकोक्ति एवं मुहावरों में है जिससे उसका चलता रूप बना रहा, उसका प्रवाह तीव्र रहा और उसकी सरसता बढ़ती ही रही। सुर के मुहावरे एवं लोकोक्ति बड़े मर्मस्पर्शी हैं—

“खेलन अब मेरी जाय बलैया”

“योग औड़ियत किधौं डसियत”

“मेरो कहो सो पवन भुस मयो”

“जीवन मुँह चाही को नीको”

“सुरदास जे मन के छोट,

अवसर परे जाहि पहिचाने।”

“अपनो बोयो आप लोनिए”

“डारि गए गर फांसी”

“बाई आगे पेट दुरावति”

“ले आए हो नफा जानि कै सबै वस्तु अकरी”

“सूर सूर अकूर लै गयो ब्याज निचेरत ऊधौ”

मुहावरे—“मसान जगायो” “मीड़त हाथ” “मूँड़ा चढ़ायो” “जहर की बेलि”
“हम नाहिन काची” “दई प्रेम की फांसी।”

भाषा में सरसता उत्पन्न करने के लिए सुर ने एक और अचूक बाण चलाया है। उन्होंने शब्दों द्वारा सुन्दर चित्र खींचे हैं। शब्द तो कामधेनु हैं, मन चाहा वरदान दे सकते हैं। काव्यकार और जनसाधारण की वात्सल्य में अन्तर शब्दों का ही है। कवि शब्दों का जादूगर होता है और उसका जादू सिर पर चढ़ कर, बोसता है। इस शब्द प्रयोग में भी कवि चित्र खींच कर हृदय पर रस का प्रवाह करता है। उसे शब्द चयन करने में इस बात का बड़ा ध्यान रखना पड़ता है कि उसके शब्द मूर्ति बनाते चलें, चित्र खींचते चलें। इसके लिये वह उन्हीं शब्दों को ग्रहण करता है जो बिम्ब ग्रहण कराने में समर्थ हैं, आँखों के सामने चित्र खींचने में सशक्त हैं। विवाह हुआ, सम्बन्ध स्थिर हुआ, लगन चढ़ी, बारात पहुँची, दाम्पत्य सूत्र में बँधे, पति-पत्नी बने इत्यादि अनेक शब्दों या शायनों से विवाह का अर्थ द्योतन हो सकता है। किन्तु इन शब्दों में अड़ कर एक शब्द है “माने पड़ी” या “पाणि-ग्रहण हुआ”। इन शब्दों से एक चित्र मन्त्र-पटल पर खिंच जाता है। कवि जब इस प्रकार के चित्रोपम शब्दों का प्रयोग करता है तो उनका काव्य रस एवं उत्कृष्ट बनता है। जिस कवि में यह शब्द-

चित्रण की जितनी क्षमता है वह उतना ही ऊँचा उठेगा। सूर ने अपनी भाषा को शब्द चित्रों से सरस बनाने में कुछ छोड़ नहीं रखा है।

“लादि खेप गुन ग्यान जोग की।”

खेप शब्द एक चित्र या खींच देना है यह बड़ा व्यंग्यात्मक एवं सशक्त चित्र खींचता है। इस प्रकार के असंख्य उदाहरण सूर के सागर में डूबते उतरते मिलेंगे—

“अटपटाइ कलबल करि बोलत”

“मोहन अपनी गैयां घेरि लँ
बिडरी जाति काहु नहिँ मानत
नैकु मुरली की टेर दै।”

“जल समूह बरसत बोज अँखियाँ
हँकति लोन्है नाऊँ।”

सूर का चौथा अस्त्र है व्यंग्य एवं वक्रता जिसके द्वारा सूर ने कथन में, भाषा में सरलता उत्पन्न की है। सूर जैसा विनोद एवं परिहास, हिन्दी के विरले ही कवियों में है। इन परिहासालम्बक उक्तियों द्वारा भाषा में जान पड़ गई है, अत्यन्त सरलता आ गई है और आनन्द की एक निर्भरिणी प्रवाहित हो गई है। उनकी यह प्रवृत्ति सर्वत्र उपलब्ध है। कहीं बातसत्य रस के अन्तर्गत कृष्ण के मुख से ऐसी उक्ति निकलती है—

“भैया मोहि दाऊ बहुत खिजायो।
मोसों कहत मोल को लोने,
तोहि जसुमति कब जायो।”

कहीं संयोग शृङ्गार के रूप में गोपिणों निर्जित गुरली से छेड़छाड़ कर उसे सजीव कर देती हैं—

मुरली तऊ गोपालहिँ भावति
जदपि सखी नन्दनन्दनहिँ
नाना भाँति नचावति।

कहीं विनोद विद्वल गोपिणों प्रियन्ता कृष्ण तऊ को नहीं बख्शाती और चुटीली चोट करती हैं—

सखीरी स्याम सबै इक सार
मोटे बचन सुहाए बोलत, अन्तर जारन हार।

आन्तरिक सरसता

कवि दो प्रकार के होते हैं (१) भाव प्रधान कवि (२) बुद्धि प्रधान कवि । सूर, जायसी, पद्मानन्द भाव प्रधान कवि हैं । कवीर, केशव, बुद्धि प्रधान कवि हैं । सूर का सागर भाव रत्नों का अनुपम भंडार है । उसमें एक से एक अनूठा भाव मिलेगा । भावों की गरमता की अप्रतिम देन सूर ने हमें दी है । उनके भाव भंडार में कुछ शंख घोषे भी हैं पर बहुत ही अल्प संख्या में । नहीं तो सर्वत्र मुक्ता और रत्न ही भरे हैं ।

सरलता—

सूर ने अपने भावों में कई प्रकार से सरलता भरी है । भाव सरल, सवल एवं प्रवाह पूर्ण हैं । सूर का सबसे प्रधान गुण ही उसकी सरलता है, क्या भाषा की, क्या भाव की । वे जो कुछ कहने हैं वड़े सरल ढंग से और जो कुछ कहा है वह भी सरल है । उनके पदों में बालिका-सरलता है, वह भी ग्राम्य बालिका की । कृष्ण, माँ से कभी चन्द्र पकड़ने के लिये हट करते हैं “माँ मैं चन्द्र खिलौना लैहों” कभी वे माँ से पूछते हैं “मैया कबहिं बड़ेगी चोटी”, कभी वे टेंट जाते हैं “खेलन अब मेरी जात बलैवा” । इसी प्रकार की हैं यशोदा की उक्तियाँ । सभी में सरलता का श्रोत फूट निकलता है । इसी प्रकार की ‘सरलता’ मिलेगी गोपियों की उक्तियों में । कहीं भी क्लिष्टता या दुर्बोधता नहीं । जो भाव हैं सीधे से निकल आता है । गोपियाँ ऊधो से पूछती हैं—

“सूर स्याम जब तुमहिं पठायो तब नेकहुँ सुसकाने”

इसी प्रकार—

“अंखियाँ हरि दरसन की भूखी ।”

“ऊधो इतने मोहि सतावत ।

कारी घटा देखि बादर की,

दामिनि चमक डरावत ।”

“सधुकर स्याम हमारे ईस,

तिनको ध्यान धरै निसि बासर,

औरहि नव न सीस ।”

स्वयं आर्त होकर एवं भक्ति-भाव से भर कर भी जब सूर पुकारता है तो भी सरलता ही उत्पन्न होती है । कहीं वह बड़ी सरलता से पुकार करता है—

“अब कै नाथ मोहि उधारि

मगन हौं भव अम्बुनिधि में

कृपा सिधु मुरारि ।”

“दीना नाथ अब बारि तुम्हारी,
पतित उधारन विरद जानि के,
बिगरी लेहु संभारी ।”
“भोसम कौन कुटिल खल कामी,
तुमसों कहा छिपी करुनामय,
सबके अन्तर जामी ।”

वह विहारी की तरह नहीं कहता—

“जो हूँ हौं सो होऊँगे हे हरि अपनी चाल”

अथवा

‘तुमहूँ कान्ह अब भये आजुकालि के दानि ।’

कहीं हमारा भक्त कवि, मन को समझाता है—

‘तजोरे मन हरि विमुखन कौ संग’
‘रे मन छाँड़ि विषय कौ रंचिबौ’
‘मन कहीं लगाय लिपटाव नहीं कहीं
भाव प्रपंच नहीं ।’

सर्वत्र एक सरलता है। इसी कारण सर्वत्र सरसता है।

सबलता—

सूर के भावों में दूसरा गुण मिलता है, उनको सबलता। भाव सरल होते हुए भी सबल हैं जिनका श्रमोघ आघात होता है हृदय पर। पूरा मद पढ़ने पर प्रतीत होता है, सूर ने बड़ी चोट की है। गोपियों के मन का भाव है, हम कृष्ण को नहीं छोड़ सकतीं। उसे कितनी सरलता पर भाव ही व्यक्त किया है अंधे पारखी ने—

हमारै हरि हारिल की लकरी
मन क्रम बचन नंद नंदन उर,
यह दृढ़ करि पकरी
जागत सोवत स्वप्न दिवस, निसि,
कान्ह कान्ह जकरी
सुनत जोग लागत है ऐसो,
ज्यों कइ ककरी
सु तौ व्याधि हमकों लें आए,
देखी सुनी न करो

यह ती सूर तिन हि लें सोंपो,

जिनके मन चकरी

भाव सरसता में प्रवाह भी दर्शनीय है। एक प्रवाहित सरिता है। उसका पानी एक है, परन्तु प्रनिन्नग परिवर्तित है। इसी प्रकार सूर ने एक ही भाव पकड़ा परन्तु कल्पना द्वारा उसको परिवर्तित किया और अनेक रूपों में देखा। मन एक ही है, वह कृष्ण पर रीझ गया, उनके विवोग में व्यथित है। इसी एक भाव को अनेक दृष्टि-कोणों से देखा और प्रकट किया।

“मेरो मन अनत कहां सच्चु पावै
जैसे उड़ि जहाज को पंछी फिरि जहाज पै आवै”
“ऊधो मन माने की बात
दाख छुहारा छांडि अमृत फल विष कीरा विष खात”
“ऊधो मन न भये दस बीस
एक हुतो सो गयो इयाम संग को आराधै ईस”
“मन तो हरि के हाथ विकान्यो”
“मन बिगरेयो ए नैन बिगारे”

सूर में कल्पना है, प्रौढ़ कल्पना है, ऊँची कल्पना है। काव्य को सरसता देने वाली कल्पना ही है। एक प्रकार से गद्य एवं पद्य को भिन्न बनाने वाली कल्पना ही है। कविता का प्रधान तत्व भी कल्पना है। हां वह कल्पना इतनी ऊँची न उड़ जाय कि फिर हाथ से भी जाती रहे। कल्पना के कारण ही कवि रवि की नाई सर्वत्र पहुँच जाता है, दूसरा विधाता कहलाता है परन्तु वह कल्पना सरकसी खेल न करने लगे, मानसिक व्यायामों का गूढ़ व्यूह न बना कर सामने रख दे। जहाँ कल्पना ने द्रविड़ प्राणायाम आरंभ किया, वहीं वह सरसता से हटकर चमत्कारमात्र ही रह जाती है। रीतिकालीन कल्पना कच्चे धागे पर कलावाजियों करती है। वहाँ माघ भास में लुए चलती हैं, छाती का ताप शीथी के गुलाव जल को भाप बनाकर छाती तक पहुँचाने नहीं देता; राज-उद्यान में छत्रों ऋतुएँ एक साथ आ बैठती हैं। सूर की कल्पना ने ये कौतुक नहीं किये, एकाध स्थान पर ही कल्पना का अतिरेक हुआ है। यहाँ सर्वत्र कल्पना में औचित्य, अतः सरसता है। सूर अंधी आँखों से देख नहीं सकता था, केवल कल्पना कर सकता था। सूर ने कल्पनाएँ कीं और बड़ी सरस कल्पनाएँ कीं। हृदय का एक-एक कोना कल्पना-एकक अथवा अन्तर दृष्टि से देख लिया। बाल हृदय की कल्पना, स्त्री हृदय की कल्पना, माता के हृदय की कल्पना, प्रेमी हृदय की कल्पना, मत्त हृदय की कल्पना—असंख्य कल्पनाएँ उसमें मिलेंगी। वर भी कल्पना शक्ति बनी ही होती है। फिर एक ही वस्तु का भाव को लेकर उसने

अनेक कल्पनाएँ की हैं। मुरली एक है पर उस पर बीसियों पदों में मैकड़ों कल्पनाएँ की गई हैं। नेत्रों पर तो कल्पना करते सूर थकते ही नहीं। इस कल्पना प्रसार ने सूर की सरसता को बहुत बढ़ाया है। यथा—

“उर में माखन चोर गड़े
अब कैसे हूँ निकसत नहीं
ऊधो तिरछे हूँ जु अड़े।”
“देखियत कार्लिदी अतिकारी
कहियो पथिक जाय उन हरि
सों भई बिरह जुर जारी”
“पिया बिनु नागिनि कारी रात
जो कहूँ जामिनी उवति जुन्हैया,
उसि उलटी है जात”

सूर का बाल-चित्रण

सूर ने श्रद्धार को रसराजत्व दिया है तो वात्सल्य भाव को रस की सीमा तक पहुँचा दिया है। आज जो वात्सल्य को हिन्दी में रस कहने लगे हैं, यह सूर की ही देन है। हिन्दी की क्या, अन्य अनेक भाषाओं के कवियों की तुलना में सूर का बाल चित्रण अद्वितीय और अतुल है। सूर ने जहाँ अपनी अथो अर्थों से बालक कृष्ण के शरीर को अनेक रूपों एवं मुद्राओं में निहारा है वहाँ बालकों के हृदय की सैकड़ों वृत्तियों एवं दशाओं का उद्घाटन भी वही निपुणता से किया है। सूर सागर में बाल चित्रण दो प्रकार का प्राप्त होता है—(१) बाल रूप चित्रण और (२) बाल प्रकृति का चित्रण।

बाल रूप चित्रण—

सूर ने बाल रूप के चित्र दो भाँति के खींचे हैं—स्थिर चित्र और गत्यात्मक चित्र। बाल रूप के स्थिर चित्रों के अन्तर्गत बालक कृष्ण के शरीररंगों का वर्णन है जब वह बैठा है, सो रहा है अथवा चल-फिर रहा है। एक कुशल चित्रकार या फोटोग्राफर की नाई कवि, बालक के सामने बैठ कर एक एक अंग के सौन्दर्य को देख कर आनन्द विभोर होता है और उसका वर्णन करता है। वर्णन करने में प्रायः वह अंगों के उपमान जुटाता है। इस क्षेत्र में सूर की उत्प्रेक्षाएँ बड़ी ही विराट हैं क्योंकि उपमान आकाशीय हैं—

(१) लघु-लघु लट सिर घूंवर बारी, लटकन लटक रह्यो माथं पर
नबतन चन्द्ररेख मधि राजत, सुर गुरु सुकृत उदोत परस पर
(७११)

(२) भाल विसाल ललित लटकन मनि, बाल दसा के चिकुर सुहाए
मानौ गुरु सनिकुज आगें करि, ससिहि मिलन तम के गन आए।
(७२२)

(३) कुलही लसति सिर स्याम सुन्दर कै, बहु विधि सुरंग बनाई
मानौ नव धन ऊपर राजत मधवा धनुष चढ़ाई
नील सेत अरु पीत, लाल मनि लटकन भाल रुनाई

सनि गुरु असुर देव गुरु मिलि मनु भोम सहित ससुवाई
दूध बल दुति कहि न जाति कहु अद्भुत उपमा पाई
किलकल हँसत दुरति प्रगटति मनु घन में विज्जु छटाई ।

(७२६)

आकाश से उठाए उपमानों के अतिरिक्त सूर ने जब इस पृथ्वी के उपमानों को पकड़ा है तो पुष्प जगत या पद्मी संसार को काव्य में बन्द कर दिया है । सूर के ये उपमान बड़े यथार्थ और सुन्दर हैं । इनमें भौर और कमल को सबसे अधिक मान मिला है—

(१) निरखि निरखि अपनो प्रतिविब, हँसत किलकल औ
पाछं चितै फेरि-फेरि मँया-मँया बोलै
ज्यों अलिंगन सहित विमल जलज जलहि धाड़ रहै
कुटिल अलक बदन की छवि, श्रवनी परि लोलै

(७१६)

(२) नूपुर कलरव मनु हंसनि सुत रचे नीड, वै बाहं बसाए

(७२२)

(३) गूंगी बातनि यौ अनुरागति,
भँवर गुंजरत कमल सौ बँदहि

(७२५)

(४) अति सुदेस मृदु हरत चिकुर मन, मोहन मुख बगराई
मानौ प्रगट कंज पर मंजुल अलि अवली फिरि आई

(७२६)

(५) मंजु मेचक मृदुल तनु अनुहरत भूषन भरनि
मनहुं सुभग सिगार-सिसु-तरु, फरचौ अद्भुत फरनि
चलत पद प्रतिविब मनि आंगन घुटुखन करनि
अजण तंपुट सुभग कृनि भरि लेति उर जनु धरनि

(७२७)

(६) कभूरुत बंठ विवक तर, मुख दसन विराजै
खंजन विच मुक आनि कं मनु परचौ दुराजै

(७५२)

(७) सुन्दर भाल तिलक गोरोचन, मिलि मसि विदुका लाग्यौरी
मनु मकरंद अचै रुचि कै, अलि सावक सोइ न जाग्यौरी

(७५५)

(८) गौरोचन को तिलक, निकट ही काजर बिंदुका लांग्यौरी
मनौ कमल को पी पराग, अलि सवक सोइ न जाग्यौरी (७१७)

(९) चंचल दृग अंचल पट इति छवि, भूलकत चहुं दिसि भालरी
मनु सेवाल कमल पर अरुभे, भंवर भ्रमर भ्रम चालरी (७५८)

(१०) निरखि निसिपति बदन सोभा, गयो गगन दुराइ
अमृत अलि मनु पिबन आए, आइ रहे लुभाइ
निकसि सर तें मीन मानौ, लरत कीर छुराइ । (९७०)

पता नहीं कत्रों मूर को भ्रमर बहुत भाता है । संभव है इसका कारण उसका श्याम रंग हो । कवि ने एक एक अंग का वर्णन किया है और शरीरांगों का सामूहिक चित्रण भी । अंगों का चित्र उतारने समय कवि, बालक के वस्त्र, आभूषण, टोपी, मुस्कान—सभी का वर्णन करता है बालक का कोई भी रूप, कोई भी वेश, सूर की पार दर्शकी दृष्टि से बच नहीं पाता है ।

इन स्थिर चित्रों से बाल कृष्ण के गत्यात्मक चित्र अत्यन्त स्वाभाविक और हृदय शाही है । पालने में भूलते हुए शिशु कृष्ण के अनेक चित्र सूर ने खींचे हैं । पालने में पड़ा शिशु कभी आँखें बन्द कर लेता है और कभी अधर चलाता है ।^१

कभी वह छोटी छोटी भुजाएँ फैलाता है जिसे देखकर माँ उसे अपनी गोद में भर लेती है ।^२ पालने में लेटा शिशु हुलसता है, हँसता है और किलकारी मारता है । माँ बाप प्रसन्न होकर पालने को हिलाते जाते हैं एवं मन में सैकड़ों अभिलाषाएँ बढ़ा रहे हैं ।^३ प्रायः शिशु पैर का अंगूठा चूँसते हैं । ऐसे शिशुओं को स्त्रियाँ सौभाग्य-शाली मानती हैं । शिशु कृष्ण पालने में भूलते हुए पैर का अंगूठा चूँसने लगता है । सूर ने कई पदों में इसका वर्णन किया है । परोक्ष जगत में एक हंगामा मच जाता है । सागर का जल उछलता है, दिग्पाल कांपते हैं, शेष सिर हिलाता है, शिव-ब्रह्मा चकित

१—संस्कार (का० ना० ग० नमा प्रकाशन) ७०८—७११

२—कदा ९२४, ९२५, ९२७, ९३६, ९७०, ९७२,
९८७, ९८८, ९९६—१०१, १०७—१०६ ।

३—कवई पलक हरि मूँदि लेत हैं, कवहुँ अधर फरकावै (६३१)

४—उसंगि उरसि प्रभु मुजा पसारत, हरषि जसोमति अंकम भरनी (६३२)

५—सो आ केनौ नरु जरीया करि हंगि हलमनि
जसोमति कला किलकारी मग आभवाप बढ़ावै (६३३)

होकर विन्ता में पड़ जाते हैं^१ ये मन्त्र सोचते हैं कि क्या भगवान् प्रलय करना चाहेंगे हैं। यहाँ सूर अवतार वाद का प्रतिपादन करता है। अद्भुत रस का स्वाद यहाँ प्राप्त हो जाता है।

शिशु बड़ा होकर घुट्टरुचनों चलने लगा। नन्द, यशोदा और ब्रजवास्त्रियों के साथ सूर को भी अपार आनन्द हुआ और सूर ने घुट्टरुचन चलने का वर्णन अनेक भाँति से किया^२। शिशु की घुट्टरुचन सरकते देखकर माँ-बाप को तो मानो स्वर्ग ही मिला गया है। घुट्टनों के बल सरकता बालक कभी माँ की ओर देखता है, कभी पिता नन्द की ओर। वह लपकता है, गिर पड़ता है, और उठकर दौड़ता है। माँ एक ओर से आवाज देती है तो दूसरी से वाचानन्द पुकारते हैं—इधर आ कन्हैया। शिशु कभी एक ओर को जाता है तो कभी दूसरी ओर।^३ वह किलकारी मार कर भागता है। जब माँ-बाप पास में नहीं रहते तो स्निग्ध पत्थरों के आंगन में अपनी परछाई को दूसरा बालक समझकर क्रोध करता है और उसे पकड़ने दौड़ता है। यदि बालक पकड़ पाता है तो उसे बड़ा आनन्द आता है क्योंकि उसने विजय पा ली है। वह जोर से किलकारी मारता है। सूर बाल मनोविज्ञान का अद्भुत पारखी है और इस शक्ति का परिचय वह पग पग पर देता चलता है। शिशु अपने दो छोट्टे दाँतों का प्रतिबिम्ब देखकर उन्हें पकड़ने चलता है। जब कभी ये मुँह बंद कर लेने पर दिखलाई नहीं पड़ने लगे बड़ा हैरान होता है और उन्हें इधर उधर खोजने में लग जाता है।^४

१—चरन गहे अंगूठा मुख मेलत।

नंद वरनि गावत हलारावति, पलना पर हरि खेलत।

उछरत सिधु, धराधर कौपत, कमठ पीठ अकुलाइ

सेप महसफन डोलन लागे, हरि पीवत जब पाइ।

बह्वो वत २६, नर अकुलाइ, जगह जगौ जगपत

महा प्राच नै नैन ओ कर्म महा-नरा अयात न

(६२२)

सिब सो-मि विधि मुक विचारा न, गार्जो नाना रूप सेवत

विडरि कये पान प्राच आनि नै, विपनि विध नैन न केवत

(६२१)

२—नर रामर—७१५—७२३, ७२५

३—घुट्टरुचन चलत नाना नाना भाँति, मल विन पाउ देखत की।

अपुन वि-निक गान-रुचन है न, कर्म नकु-रुचि पिक-री।

क-रुचि रीरि घुट्टरुचि लपकत निवत, उठत पुनि पावेत।

जगि नन घुट्टरुचि वेत है, अरु ननन घुट्टरुचि।

नप-रुचि अरु बरत अयुत नै, नाना विचारा कीन्ती री।

(७१६)

४—बिलगत कान्ठ घुट्टरुचि आनत।

नदिमय कान्ठ ननै कौ नानन विध पकरै पावत।

वालक की खीज और हट तो परम प्रसिद्ध हैं।^१ महाकवि सूर ने इन दोनों मनोधिकारों के अत्यन्त सजीव एवं स्वाभाविक चित्र खींचे हैं। इन भावों के उद्बुद्ध हो जाने पर जो अत्युभाव शरीर और वाणी द्वारा व्यक्त हुए हैं वे तो अत्यन्त मार्मिक हैं। बालक सोकर उठा है। माँ ने दर्शा, रोटी और माग्नन माँगता है। माँ उत्तर देती है—बंटा, माग्नन खा, रोटी नहीं। पर बालक क्यों मानने लगा है? वह हट करता है। भूमि पर लोट जाता है जिससे उसका श्यामला शरीर धूल से सन जाता है। माँ मनानी है और कहती है जो चाहे ले, मेरे मोहन, रोता क्यों है।^२ बालक माखन प्रसन्न मुद्रा में नहीं खाता है वरन् खीज के साथ खा रहा है। रोने से उसके नेत्र लाल हैं, क्रोध के कारण उसकी भोंपें टेढ़ी हैं और वह बार बार जंभाई लेता है, क्योंकि सोकर उठा था। माग्नन खाने खुटनों के बल दौड़ता है जिससे शरीर धूल से भर जाता है। कभी झुक कर अपने बाल खींचता है। उसे बड़ा क्रोध जो हो रहा है। कैसी स्वाभाविक मन-दशा का चित्रण है! बाल खींचने से नेत्रों में पानी भर आता है। कभी तोतले बोल बोलता है। कभी पिता नन्द को बुलाता है। पिता को बुलाना स्वाभाविक ही है क्योंकि माँ से तो क्रुद्ध है। माँ बालक की इन खीज-मुद्राओं में भी आनन्द दृष्टती है।^३ विवश होकर माँ का बालक की हट पूरी करनी ही पड़ती है और वह माग्नन के साथ उसे रोटी भी देती है। बालक माखन रोटी खाता है और उस खाने की भव्य मुद्रा को सूर अपनी अंधी आंखों से पीकर गा उठता है—

मनु वारिज सति वेर जानि जिय, गह्यौ सुधा ससुधौटी ।

मेली सजि मुख-अम्बुज-भीतर, उपजी उपसा सोटी ।

मनु बराह भूधर-सह-पुहुमी धरी बसन की कोटी ।

कवहुँक निरखि हरि आपु ढाहँ को, कर सौं पकरन चाइत ।

किलकि हँसत राजन द्वै दतियो, पुनि-पुनि तहिं अबगाहत ।

कानक-भूमि पर कर-पग-छाया, यह उपगा इक राजति ।

(७२८)

१—बर्ही ७१७, ७१८, ७८१—७८५

२—गोपालराइ दधि मांगत अरु रोटी

माखन सहित देहि मेरी मेया, मुपक सुकोमल रोटी ।

कत ही आरि करत मेरे मोहन तुम आंगन में लोटी ?

जो चाहौ सो लैहु तुरतही, खाइँ यह मति खोटी ।

(७८१)

३—खीजत जात माखन खात ।

खान्न खोन्न. भोंपें टेढ़ी, बार बार जंभात ।

कानक-भूमि पर कर-पग-छाया, यह उपगा इक राजति ।

कवहुँ तोतरे बोल बोलत, कवहुँ बोलत तात ।

नर हरि की निगमि सोन. निगमि तवत न मात ॥

(७१८)

नगन गात सुसकात तात-द्विग, नृत्य करत गहि चोटी ।

सूरज प्रभु की लहे जू जूठनि, लारनि ललित लपोटी ॥ (७८२)

बालक बड़ा हुआ । अब माँ बालक को पैरों चलना सिखाती है । सूर ने बालक के पैरों चलना सीखने की कई मुद्राओं का चित्रण हृदय की स्याही से किया है । बालक खड़ा नहीं हो पाता । मैया हाथ पकड़ कर खड़ा करती है और चलाती है । वह लड़खड़ा कर गिर पड़ता है । गिर कर पुनः घुटनों के बल चलने लगता है । माँ बच्चे का हाथ पकड़ कर पुनः दो एक डग चलाती है और मन में सोचती है—मेरा ऐसा सांभार्यशाली दिवस कब आएगा जब मेरा लाल अपने पैरों दौड़ता हुआ और माँ माँ कहता हुआ मेरी छाती से आ लगेगा ।^१ यह अभिलाषा केवल यशोदा की ही नहीं है, वरन् सभी माँओं के हृदय की है । सूर बालकों और उनकी माँओं के हृदय में छिपी तहों का उद्घाटन करने में कभी नहीं चूकते । तभी तो उसकी उक्तियाँ इतनी लोक प्रिय और मर्म स्पर्शी हैं । पैरों चलने के अनेक चित्र सूर ने खींचे हैं ।^२ पैरों चलते समय बालक के अंगों और वस्त्राभूषणों का वर्णन करना सूर नहीं भूलते ।

बच्चे को माता ही पैरों चलना नहीं सिखाती, पिता भी इस उत्तरदायित्व को कभी-कभी अपने दृढ़ कंधों पर उठा लेता है । फलतः नन्दजी भी बालक की अंगुली पकड़ कर उसे पैरों चलना सिखा रहे हैं । बालक गिर पड़ता है । नन्दजी हाथ पकड़ कर उसे उठाते हैं । अपने आप कुन्नु ऊटपटांग बोलकर बालक को बुलवाने का प्रयास करते हैं । बालक अपने पिता का अनुकरण करता है और वह भी पिता द्वारा उच्चरित शब्दों को बोलता है । बोलने पर मुँह खुलता है और छोटी-दी-दँतुलियाँ चमकती हैं । पिता नन्द बालक का हाथ छोड़कर देखते हैं कि वह स्वयं भी चल पाता या नहीं । बालक धबराता-डरता पैर आगे बढ़ाता है । पिता नन्द का हाथ न पाकर पृथ्वी पर बैठ जाता है । बैठ कर जो मन में आता है बोलता है मानो गा रहा है । फिर पिता की ओर देखता है । किन्तु नन्द का स्वर न पाकर पीछे की ओर घुटनों के बल दौड़ता है । नन्द-बाबा बड़े प्रसन्न होकर इस बाल क्रीड़ा को देख रहे हैं ।^३

१—यदि ननुमति ननुभाषिणी, लिए वान्द विह्लावे ।

तमक-ननक एते पकारि कै. टाग हांर सिनयि ।

अनुरान गिरि परत में, पारु बुडुरानि धावे ।

पुनि क्रम-क्रम मुलटैकि कै, पंग हँक खलावे ।

अपने पारनि कर्नाइं लई, नोहं देखत वारि ।

गर्नास जगमनि दहे विधि नो ज मसार्द ॥

(७३०)

२—७३१—७३५, ७३७—७३९, ७४१—७४२

३—नोहं अंगुरिनी बालक को, नोहं ननुत सिंघानत ।

अनुरान गिरि परत हे, वर टैकि उगानत ॥

बालक कुछ पैरों चतने लगा है। अब वह द्वार की देहरी लांघने की नीवत छोड़े। इन सम्बन्ध के पद^१ अत्यन्त सरस हैं जो बालक के भय, साहस और हर्ष भरे अनुभावों में पूर्ण हैं। बालक टुमुक-टुमुक कर देहरी तक तो चला जाता है किन्तु भद्र रुक जाता है। देहरी लाधते उसे भय प्रतीत होना है। फलतः वह वापिस लौट कर माँ की ओर जाता है। माँ के बटुआ देने पर पुनः साहस बढ़ाकर लांघने का अभियान प्रारम्भ करता है। थोड़ा सा उछलता है, किन्तु गिर पड़ता है। वेचारा लांघ नहीं पाता है। सूर यहाँ अवतार वाद सिद्ध करता है और कहता है कि यह साधारण बालक नहीं है। यह बालक क्षण भर में करोड़ों ब्रह्माण्डों को बना डालता है एवं उनके नाश में भी एक क्षण से अधिक नहीं लगाना, किन्तु यशोदा की भक्ति के वश में पड़ कर नाना प्रकार की मनहर क्रीड़ाएँ कर रहा है।^२ सूर और तुलसी अवतार वाद के प्रोपक हैं। अतः कथा के बीच में ऐसे संकेत देते चलते हैं जिससे प्रकट हो जाय कि मानव व्यवहार करने वाले कृष्ण या राम भगवान हैं। अन्तर इतना ही है कि तुलसी पग-पग पर स्मरण दिलाते हैं जब कि सूर काफी देर के वाद। इसका कारण भी स्पष्ट है। तुलसी के रामचरित मानस में चार वक्ता—शिव, काकभुशुंडि, याज्ञवल्क्य एवं तुलसी—अवतार की पुष्टि कर रहे हैं जब कि सूर सागर में अकेले सूर।

बाल प्रकृति:—

सूर ने अपने सागर में बाल रूप के अतिरिक्त, बाल प्रकृति की सहस्रां पीयूष भागाएँ प्रवाहित की हैं। बाल प्रकृति के मनोविज्ञान सम्पन्न इतने विविध चित्र अन्वय

बार बार बकि स्थाम साँ, कछु बोल बुझावत ।
 दुहुधौं दूँ दगुली भई, मुख अति छवि पावत ॥
 कवहुँ कान्ह कर ब्याहि नंद, पग दूँक रिगावत ।
 कवहुँ धरनि पर बैठि कौ, मन मै कछु गावत ॥
 कवहुँ उलटि चलै धाम कौ, घुटननि वर धावत ।
 सूर स्थाम मुख लखि महर, मन हरप बड़ावत ॥

(७४०)

१—यहाँ ७४३, ७४४, ७४५।

२—बालत देखि अनुमति सुव पावै ।

तुमुकि टुमुकि पग धरनि रंगत, जननी देखि दिखावै ।
 देहरी लौं चनि जात, बहुरि फिरि-फिरि इतही कौं आवै ॥
 मिरि-गिरि परत, बनत नहिं नीवत सूर-मुनि सोच करावै ।
 कोटि शङ्गाड करत छिन भीतर, हरत विलंब न लावै ॥
 ताको लिंग नंद की रानी, नाना खेलुं खिलावै ।
 तब अनुमति कर देखि स्थाम कौ, क्रम-क्रम करि उतरावै ।
 सूर मान भर कति देखे, नुर नर मुनि बुद्धि सुलावै ॥

(७४४)

दुर्लभ हैं। इन चित्रों में भिन्न-भिन्न आस्थाओं वाले बालक-मूपाय अंकित हैं। हठ के क्षेत्र में बालक और स्त्रियों ने नाम बना लिया है। पता नहीं क्यों कुछ वक्ताओं ने 'राजा' का नाम भी स्त्री और बालक के साथ जोड़ दिया है। संभव है इसका कारण यह कि राजा ने भारत में सर्वाधिक नाम पाया था और प्रत्येक वस्तु और प्राणी राजा के साथ संबद्ध होकर गौरव पा जाते थे। नहीं तो राजा कभी हठी नहीं हुआ। हाँ, उसमें सत्य के प्रति निष्ठा होती थी जैसी कि सत्य हरिश्चन्द्र, या महाराजा रामचन्द्र में थी। इससे हठ का नाम नहीं दिया जा सकता। सत्य व्रत आदर्श चरित्र का अंग होता था और यह व्रत जान बूझकर किया जाता था जब कि हठ में बुद्धि हीनता का भाव छिपा है। संभवतः राजहठ की प्रसिद्धि के पीछे वह धृति है जिसमें स्त्री और तेल का हमीर के समकक्ष मान कर कह दिया गया था—

तिरिया, तेल, हथोर हठ चढ़े न डूजी बार ।

मध्यकालीन राजाओं में कुछ राजाओं की अविशेष पूर्ण हठ के उदाहरण रहे हैं। तभी से राज-हठ को अधिक मान मिला गया। हाँ, इस हठ के क्षेत्र में स्त्री और बालक दोनों का स्थान सर्वापरि है। बालक प्रकृति में हठी होता है और जिस वस्तु के लिए अड़ जाता है उसे लेकर ही दम मारता है। मूस ने ग्रन्थ हठों की अपेक्षा बालक-कृष्ण की दो हठों का चित्रण विशेष चाव और मनोयोग से किया है। वे हैं—चाँद पकड़ने की हठ^१ और मथानी पकड़ कर बैठ रहने की हठ ।

बालकों का खिलौना-प्रेम जगत प्रसिद्ध है। बालक किसी भी रंग विरंगी या चमकदार वस्तु के प्रति झट आकर्षित हो जाता है। कभी-कभी वह दीपक या बिजली के लट्टू के प्रकाश पर आँखें गड़ा देता है। ऐसा एक आकर्षक पदार्थ है आकाश का चन्द्रमा जिसे माँओं ने अपना शार्दू टर्नलिंग बना लिया है ताकि उनके बालक उसे देखकर प्रसन्न हो जायँ। यशोदा माँ बालक कृष्ण को गोद लिए आंगन में खड़ी थीं। माँ बोली—देख तो रूहण ! वह आकाश में गोल मटोल क्या है जो चमक रहा है ? यह खिलौना है। क्या तू इसके साथ खेलोगा ? बालक कृष्ण पहले एक टुक उसकी ओर देवता है। यह मन में सोचता है—यह क्या हो सकता है ? ओह, यह तो मानव निपुणों गोल गेंदी है। तब तो मैं इसे खाऊंगा। पर पता नहीं वह गेंदी है या मीठी है। और, कैसी भी हो। है तो गेंदी ही। अब वह अपना झन्क खच्च मँजाला है अर्थात् रंगे लगता है। अपने और स्त्री के उभ अन्न के डकार के इन्तार के शरीर के अन्तर्गत बडसाई में ही है। बालक रंगे रंगे जाँ में रहता है—साँ में लुके तो मुख लगी है। चंदा से मानव सभी अपेक्षित है। साँ में चंदा को खडैला। तो तू अन्त का लाकर मेरे हाथ पर धर दे ! माँ नृप है। बालक बड़े जोर से बोला है

और ग्लिसक कर भूमि पर लांठता है। लांठना बालक का दूसरा अमोघ अस्त्र है जो कवियों ने स्त्रियों के पास से छीन लिया है। माँ वड़ी परेशान है। वह बालक का ध्यान दूसरी ओर हटाने के लिए कहती हैं—अरे हाँ, कन्हैया ! तूने देखी क्या ? वह आकाश में चिड़िया उड़ रही है, कैसा रंग विरंगा है। प्रायः माएँ बालकों को इसी प्रकार वहकाया करती हैं। बालक की प्रकृति है कि वह हठ तभी छोड़ता है जब उसका चित्त दूसरी ओर चला जाता है। मान लीजिए, बालक अपने पिता की गेनक लेने की हठ पकड़े है। माँ ऐसी दशा में क्या करती है कि वह बालक के कान में घड़ी की टिक टिक सुना कर कहती है—घड़ी ले ले। बालक का ध्यान बँट जाता है और वह घड़ी लेने के लिए तय्यार हो जाता है। यशोदा बाल-कृष्ण की हठ देखकर उसका ध्यान बँटाने को कहती है—देख, आकाश में चिड़िया उड़ रही है। पर उसे ध्यान न रहा कि शक्ति में चिड़िया, चाँद से अधिक आकर्षक नहीं हो सकती और दूसरे दिशाई भी न देगी। बालक सामने की मूर्त वस्तु को अधिक ग्रहण करता है। फलतः बालक का रोना इस चिड़िया वाले साधन से समाप्त नहीं होता। मनोविज्ञान की दृष्टि से सूर का वह पद अमूल्य और अप्रतिम है। सूर ने गहरा बाल-मनोविज्ञान इस पद में उडेल दिया है। बालक चाँद को देखकर क्या सोचता है ? यह माखन की रोटी है। कैसी स्वाभाविक और उचित कल्पना है। बालक सदा देखी और ज्ञात, मूर्त वस्तु के आधार पर ही नई कल्पना कर सकता है। एक बालक ने जब पहिली बार गन्ना खाया। एक ने पृष्ठ—यह क्या है ? वह भट से बोला—मीठी लकड़ी। अब तक उसने लकड़ी देखी थी। गन्ना भी उसी प्रकार का था। हाँ, यह प्राप्त लकड़ी मीठी थी। बालक कृष्ण ने गोल सेंडियाँ देखी थीं फलतः वह चाँद को रोटी ही समझता है। साथ ही यह भी सोचता है यह मीठी होगी या खट्टी।^१ इन दो स्वादों को ही विशेषतया वह जानता था। अतः यह स्वीकार करना ही होगा कि सूर की पहुँच बालकों के अन्तःशतल में बहुत दूर तक थी।

बालक को बेजार रोते देखकर माँ यशोदा बहुत पछुताती हैं कि हाय ! मैंने यह क्या किया ? क्यों अपने कन्हैया को चाँद दिगलगाया ? यह मेरी बड़ी भूल थी।

१—छाड़ी अजिर असोदा अपनै, हरिहिं लिष चंदा दिखरावत ।
 रोवत कत बलि जाई लुम्हारी, देखौं धौं भरि नैन जुझावत ॥
 चिन्है रडे तज आपुन सपि नन, अपने कर लै नै नु बनावत ।
 भंओ मगन किर्वा पर खारै, देखत अंते सुंकर गन भानवत ।
 गनहै नच हरि तजि कत मे माता सो कह नहिं नंगावत ।
 बागो सुन, चंद मे नैरै, देखिं देखि रिज करे बिलकावत ॥
 नरपति कहति वृन्दा मे जानै, रोवत मोरुन अति दुख पावत ।
 पर स्वाम को जसुवति बोधति, गगन तयैरै उड़त दिखवत ।

अब क्या करूँ ? वह कन्हैया से कहती है—अरे वावले बालक ! यह खिलौना केवल तेरा ही नहीं है । इससे सभी बालक खेलते हैं । यदि तू इसे खा लेगा, तो दूसरे बालक कैसे खेलेंगे ? हाँ, देखते रहो । इसे हाथ में लेने की हठ न करो मेरे कन्हैया ! यह चन्दा ही तो हमें माखन देता है । तुम खा लोगे तो माखन कहाँ से खाओगे ?^१ इस प्रकार बालक को माँ समझा रही है । परन्तु बालक अपनी हठ पर पैर टेके लड़ा है और रो रहा है । तब माँ बालक की खाने की प्रवृत्ति को उकसाती हुई कहती है—अच्छा ! भूखा है तो मेरा मांहन रोटी क्या खाएगा ? मैं अपने कन्हैया को मेवा, मधु, पकवान् मिठाई दूँगी । और हाँ, दही, माखन, घी भी दूँगी । पर तू चुप हो जा । देख राने से तेरा शरीर निर्बल पड़ जाएगा । यशोदा के घेसे अनेक साधन विफल होते हैं । बालक गोद से खिसक कर राता है और लोटता है ।^२ तब माँ एक अन्य उपाय करती है जो मूर्त है, प्रत्यक्ष है । वह एक गहरी थाली में पानी भर कर बालक को पानी में चाँद का प्रतिबिम्ब दिखाती है । माँ बालक से कहती है—मेरे चाँद, ले अपना चाँद ले । नीचे देख । जिसके लिए तू इतनी देर से रो रहा था, वह तेरे पास आ गया है । ले अपने हाथ में पकड़ ले । जानता है मैंने कैसे इसे मँगाया है ? तेरे इस चाँद को एक चिड़िया भेज कर यहाँ बुलवाया है ।^३ बालक भट

१—मैं ही भूलि चंद दिखायाँ, ताहि कहत मैं खैंहो ।

अनहोनी कहँु भई कन्हैया, देखी-सुनी न बात ।

यह तो आँहि खिलौना सबको, खान कहत तिहि बात ।

यहै देत लवनी नित मोक्षाँ, छिन-छिन साँभ-सवारे ।

बार-बार तुम माखन मांगत, देवँ कहा तै प्यारे ।

देखत रहौ खिलौना चंदा, आरि न करौ कन्हाई ।

एरु स्थाम लिए हँसति जसोदा, नंदहि कहति गुभाई ॥

(२०७)

२—आछे मेरे लाल हो, येसी आरि न कीजे ।

मधु-मेवा-पकवान-मिठाई, जोई भावै सोई लीजे ।

सद माखन शत दह्यौ सजायो, अरु मीठौ पय पीजे ।

पालासौ हत अधिक नौ गनि, धनि रिस तै तन छीजे ।

आन नतावनि, आन दिखवत, दावक नौ न पनीजे ।

खान-खानि परत कान्ह जानिसे तै, गुन-गुन-गुन-गुन खीजे ।

अन-पद आनि पदो आनन नै, सोइ-ग-गुन तौ खीजे ।

एरु स्थाम हँडि चंदाह नारे, एरु तौ कान्ह तै दावे ॥

(२०८)

३—कमल नैन शक्तिजके गुणित है, नाचै नैलु निरै ।

उः वारन है सनि उत गुठर, कोकी हनी अरै ।

गोई गुणकर देखि कन्हैया, साजन जानै पुरै ।

नम है दिक्कत आनि राख्यो नै, जल पुट अजल जूतै ।

अपना हाथ थाली में डालता है। परन्तु चंदा हाथ में बाहर नहीं आता। वह क्रुद्ध होकर माँ से कहता है—माँ मुनता है या नहीं। मुझे ऐसा चाँद नहीं चाहिए। मैं तो चाँद को बाहर अपने हाथ में पकड़ना चाहता हूँ। यह चाँद तो हिलता-डुलता है और पकड़ाई में नहीं आता। मैं उसका क्या करूँ ? उसे कैसे हाथ में लूँ ? देखरी ! तू मुझे इधर उधर की बेकार बातों से वहकाना चाहती है पर समझ ले, मैं तेरे वहकावे में न आऊँगा।^१ बालक यह कह कर जमीन पर लोटता है और आंगुष्ठों से अपने कपोलों को गीला करता है।^२ वह रोककर माँ से कहता है—माँ मैं इस चाँद-मिलौन को अदृश्य हाथ में लूँगा। न मिलेगा तो अभी भूमि पर लोट जाऊँगा। तेरी गोद में फिर कभी न आऊँगा। न तेरी गाय का दूध पीऊँगा, न तुझ से सिर की चोटी गुथवाऊँगा और न तेरा पुत्र बनूँगा। फिर तो मैं नंद बाबा का बेटा कहलाऊँगा। तब जमोदा एक और सावन सोचती है और कहती है—अरे कन्हय्या ! मेरे पास तो आ। तेरे कान में एक बात कहूँगी। आलस कहता है—मैं पास क्यों आऊँ ? वहीं से कह दे ना ? माँ इस पर कहती है—नहीं नहीं, यहाँ से नहीं कहूँगी क्योंकि बलदेव मुन लेगा, उसे यह बात मुनानी नहीं है। केवल तुझ से ही कहती हूँ। इस मनोवैज्ञानिक वार ने कुछ काम किया क्योंकि बलदाऊँ अब पिलुड़ जाएगा। बालक माँ के पास आता है। माँ भी शब्दों में कहती है—मोहना ! तूने उस दिन दुल्हन देखी थी ना ? उसके साथ बाबा ब्रज रहा था। वह दूल्हा देखा था जो घोड़े पर चढ़ा था और जो रंग बिरंगे कपड़े पहिने था ? तुझे भी वैसा ही दूल्हा बनाऊँगी और तेरे लिए एक दुल्हन लाऊँगी। बालक को इतना धैर्य कहाँ जो समय की प्रतीक्षा करे, वह तो फल, तुरन्त ही चाहता है। बालक कृष्ण भी कहता है—बहुत ठीक, तों मैं अभी दूल्हा बनता हूँ। चल मेरे लिए दुल्हन ला। मैं तो अभी लाऊँगा। चल, घैठी क्यों है।^३

लें अपने कर काहि चन्द कौं, जो भावै सो कै।

गगन मँडल तैं गहि आन्यौ हँ, पंछी एक पटै।

सुरदास प्रभु इति बात कौं, कत मेराँ लाल हटै।

(२१३)

१—वैसा री में चंद लहाँ गौ।

कहा करौं जलपुट भीतर कौं, बाहर ब्योकि राहौंगौ।

यह तो भलमलात भक्तभोरत, कैसे कै लु लहौंगौ।

वह तो निपट निक्कटहीं देखत, बरख्यौ हीं न रहौंगौ।

तुम्हरी प्रेम प्रगट मैं जान्यौ, बौराएँ न बहौंगौ।

सूर स्याम कहै सर गति ब्यारहँ, ससितन-दाय बहौंगौ।

(२१२)

२—माँ मैं तो चंद मिलौन लौं।

३—मैं तो चंद मिलौन लौं।

वैसा कौं जमीन पर अट्टन, तेरी गोद न पहाँ।

बालक कृष्ण की दूसरी प्रसिद्ध हठ है माँ की मथानी पकड़ कर बैठ जाने की।^१ बालक सोकर उठा है वह माँ से माखन मांगता है। यशोदा दही मथने में लीन है अतः वह बालक की ओर कुछ ध्यान नहीं देती है। बालक अपना यह अपमान कैसे सह सकता है ? वह तुरन्त मथानी को पकड़ कर अड़ जाता है। सूर इस छोटी सी घटना को उठाकर सूक्ष्म जगत में ले जाता है। बालक कृष्ण को मथानी पकड़े देख कर देव-जगत में तूफान आ जाता है। मंदराचल पर्वत डङ् डङ् काँपने लगता है। वासुकी का नाँचे का दम नाँचे है और ऊपर का ऊपर। मिथु का हृदय टरत्रने लगता है। सब देवता त्रस्त हैं और सोचते हैं कि क्या भगवान् समुद्र-मंथन करेंगे ? तब तो प्रलय हो जायगी।

मनोविज्ञान—

महाकवि सूर ने बालकों के हृदय की सभी तहों को खोला है और विस्तार से बताया है कि इनके अन्तस्तलां में कौन सी सामान्य प्रवृत्तियाँ छिपी पड़ी हैं। सूरदास का बाल कृष्ण हमें गली गली में मिल सकता है, क्योंकि वह बड़ा चपल, सुखर और खिलाड़ी है, वह बच्चों के गुण-दोष से सम्पन्न है। इसीलिए सूर का कृष्ण, सभी पाठकों और श्रोताओं का बालक बन जाता है। वह तुलसी के राम की भाँति असाधारण, अद्वितीय और आदर्श बालक नहीं है। तुलसी का बालक तो घोषणा पूर्वक कहता है “जे अन्याउ करहिं काहू को ते सिसु मोहि न भावहिं”। इस बालक को कभी किसी ने खीजते और रुष्ट होते नहीं देखा है—

सिसु पनतें पितु भातु बंधु गुरु सेवक सचिव सखाउ ।

कहत राम विष्णुवदन रिखीहें सपनेहुँ लख्यो न काउ ॥

हाँ एक बार ये शक्य शुकुन्तलम वन मरु और दूध पिलाने पर पीने में थे। वन में रोते हैं। कृष्णना देती है कि शक्य के बालक कृष्ण का नरु कोई हठ की हो। कुछ भाँति रहे हैं। तुलसी तुरन्त इस भ्रम का निवारण कर देता है और कहते हैं—

सुरभी को पय पान न करिहौं, बेनी सिर न गुहैहौं ।

हैं ही पूत नंद बाबा को, तेरो सुत न कहैहौं ।

आगै शाय, तात रुन मेरी, नलदेवहिं न जनैहौं ।

हैं कि कुरु-सर्वति, कासि शरतेनका, नरु दुगलेशा वैहौं ।

हैं कि, मेरी नुनि मैसा, कर्मि विभक्तन वैहौं ।

नरुकर नैं कुरुन दराई, नरुन गुनंग नैंहौं ।

(८११)

किन्ती दुष्ट स्त्री की कुदृष्टि का यह कुफल है।^१ गम्य जैसे बालक विरले ही हो सकते हैं। वे दो चार दिन या दो चार मास में चौदहों विधा निदान बन जाते हैं, दूसरा बालक त्रिनके सोवने में कई जन्म धारण करता और तब भी न सीख पाता।^२

बालकों में स्पर्द्धा का भाव बड़ चढ़ कर जाता है। आगे बढ़ने के लिए 'स्पर्द्धा' एक बद्धत अच्छी सीढ़ी है। स्पर्द्धा के कारण ही बालक अपने भाइयों एवं सखाओं से लड़ता-भगड़ता है, उन्हें छोटा समझता है और अपने को आगे बढ़ाता है। बालकृष्ण में स्पर्द्धा की भावना पर्याप्त है। इसके अनेक उदाहरण सू-सागर में मिलते हैं। बालक, माँ बशोदा से माग्न-रोटी माँगता है। माँ कहती है—रोटी नहीं। दूध पियो बेटा ! बालक कहता है कि मुझे दूध नहीं भाता है। माँ समझाती है, डाटती है, और धमकाती है, पर बालक के मन में एक भी बात नहीं बैठती और वह एक कान से मुनकर दूसरे से निकाल देता है। माता बालक की स्पर्द्धा को उकसाती है। वह बालक से कहती है मेरे लाल ! दूध पियोगे तो तुम्हारी चोटी भी उतनी ही बड़ी हो जाएगी जितनी बलदाऊ एवं अन्य गोप बालकों की है। बालक बड़ा प्रसन्न हुआ। अच्छा, मेरी चोटी भी श्रीदामा या बलदाऊ के समान बड़ी हो जाएगी। तो ले मैं पीता हूँ। वस तुरन्त ही दूध का कटोरा मुँह से लगा दिया। दूध गर्म था। मुँह जल गया। बालक रोने लगा। फिर धीरे-धीरे दूध पीना है। एक ओर एक हाथ में कटोरा पकड़ कर दूध पी रहा है तो दूसरे हाथ से चोटी को टटोल रहा है वह देखने के लिए कि बढ़ गई है या नहीं।^३ बाल प्रकृति का कितना स्वाभाविक और सजीव चित्र है ! इसी के बल पर सू-वात्सल्य के चित्रों में सम्राट् बन गया है। बालक की आतुरता दर्शनीय है। वह तुरन्त चोटी को लम्बी हुई देखना चाहता है। वह चोटी को छोटी ही पाता है। वह खीज कर माँ से कहता है—

१—आजु अनरसे हैं भोर के, पय पियत न नीके ।
रहत न बैठे ठाढ़े, पाजने कुजावतहू, रोवत राम
मेरी सो सोच सब ही के ।
देव, पितर, ग्रह पूजिये | तुजा तौलिए धी के ।
तदपि कबहुँ कबहुँक सखी ऐसेहि अरत जब परत
दृष्टि हुष्ट तीके ॥

गीतावली ॥ १२

२—गुरु गृह गए पढ़न सपुराई । अल्पकाल विद्या सब पाई ।

३—कजरी कौ पय पियहु बाल, जासौ तेरी बेनि बड़ै ।

जैगे देखि और नन बालक, लौ नन नैय बड़ै ।

वह ननि के हरि पंवन जाके, लंग लंग लकै लड़ै ।

नवन पय जानो यह लाग्यो, रोवन सोभो उड़ै ।

एगि पंवन हो कन उकरोसो, भड्डी जकसो रटै ।

एक निरधि भुव हंसो अमोदा, जो मुख उर न नड़ै ।

(७१२)

भैया कबहि बढेगी चोटी ?

कितो बार मोहि दूध पियल भइ, यह अजहूँ है छोटी ।

तू जो कहति बल की बेनि ज्यों, तूँ है लाँबी-मोटी ॥

काहत-गुहत-न्हवावत जैहै नागिनि सी भुई लोटी ।

फाचौ दूध पियावति पचि-पचि, देति न भाखन रोटी ।

सूरज चिरजीवौ दोज भैया, हरि-हलधर की जोटी ॥ (७६३)

इस पद की प्रमुख पंक्ति है—'तू जो कहति बल की बेनी ज्यों हूँ है लाँबी मोटी' इसमें बच्चे की स्पर्द्धा और असफलता की खीज के भाव छिपे हैं। खेलने के समय भी स्पर्द्धा को मनोवृत्ति सामने आती है। सब गोप-वालक खेल रहे हैं। कृष्णजी इनसे छोटे हैं और माँ बाप के बड़े दुलारे हैं। माँ-बाप भी साधारण नहीं, अज के सबसे बड़े व्यक्ति हैं। अन्य बालकों को खेलता देखकर बालकृष्ण बोला—'मैं भी दौड़ूँगा। तुरन्त हलधर ने टोका—'ना नारे कन्हय्या ! तू न दौड़। देख दौड़ने से तू गिर पड़ेगा और तेरे गोड़े में चोट लग जाएगी। भला बालक कृष्ण अपने को दूसरों से हीन और छोटा कैसे समझ सकता था। वह बोला—'दाऊजी ! मुझे निर्बल न समझना। बहुत तेज दौड़ सकता हूँ। श्रीदामा मेरी जोड़ का है। वह भी तो दौड़ रहा है। मैं उसके साथ दौड़ूँगा। श्रीदामा बोला—'तो, आ दौड़। किन्तु तू आगे दौड़ चल। मैं पीछे से आऊँगा और तुझे पकड़ लूँगा। जा, चल, दौड़। बालक कृष्ण आगे दौड़ा। पीछे से श्रीदामा ने पीछा किया। श्रीदामा दौड़ने में तेज था, कृष्ण के पास पहुँच गया। कन्हय्या ने देखा कि श्रीदामा पास पहुँच गया है तो तुरन्त खड़ा हो गया। श्रीदामा लरो झूने लगा तो कन्हय्या ने कहा—'अरे अरे, मुझे छूता क्यों है ? मैं तो जान बूझ कर खड़ा हो गया था। श्रीदामा ने कहा—'बात न बना मोहन ! अब तो तेरी हार होगी है। इस पर कन्हय्या रीझने और सट होने लगा।^१ अपने को अतृप्त और शक्ति हानि पाकर बालक खीजा ही तो करता है। खीज मिटाने

१—खेलत श्याम ग्वालनि संग ।

दुलाल इतपर अरु श्रीदामा, करत नागा रंग ।

हाथ तारी वेन भाखत, मंदे करि करि होइ ।

करत हलधर, श्याम, गुन जनि नरे पागे गोइ ।

तन कर्ण में दौरि जानत, बहुत बल भौ पात ।

मेरु जोरि है अंजन, हाथ सरै कर ।

उरै मोलत तबै अंजन, पाहु तरि करि ।

आने पर पाहु अंजना, शरीर रानै हँकारि ।

जोरि है मेरु पाहु, कवन कहा जू भौइ ।

नरु करि राभत कन्य री, मरुहँ कौनै कोइ ॥

(८३१)

के लिए कन्हय्या ने क्रोध किया, वह बड़ा लाल-पीला हुआ। इस पर श्रीदामा में भी स्पर्द्धा भाव जगा और वह बोला—देख कन्हय्या! खेल, छोटे बड़े के भाव से नहीं खेला जाया करता है। तू खीजता क्यों है? अच्छा बता, तू किस बात में बढकर है? क्या इसी का प्रमंड दिखाता है कि तेरे यहाँ कुछ गाएँ अधिक हैं? जा तुझसे नहीं खेलेंगे। जो खीजने लगे, उससे खेल नहीं खेला जाता।^१

रुष्ट होकर कन्हय्या घर जाता है और अपनी खीज माँ पर उतारता है, जिस प्रकार दफ्तर में क्लर्क, अफसर की फिड़कियाँ मुनकर घर में अपनी पत्नी को डाटता है। मुल्ला की दाँड़ मस्जिद तक ही तो रहती है। बालक भी दौड़ा माँ के पास जाता है क्योंकि वह अपनी माँ को संगार में सबसे बड़ा दवार मानता है। कन्हय्या भी जाकर अपनी माँ से शिकायत करता है। एक बार वह संध्या समय आकर कहता है—

मैया मोहिं दाऊ बहुत खिभायो ।

भोसों कहत मोल को लीन्हौ, तू जसुमति कब जायो !

कहा करौं इहि रिस के मारै, खेलन हौं नहिं जात ।

पुनि-पुनि कहत कौन है माता, को है तेरो तात ॥

गोरे नंद, जसोदा गोरी, तू कत स्यामल गात ।

बुटकी दै-दै ग्वाल तचावत, हंसत सबे सुसुकात ॥

तू भोहीं कौं मारन लीखी, दाउंहि कबहुँ न खीभै ।

मोहन-मुख रिस की ये बातें, जसुमति सुनि-सुनि रीभै ॥

सुनहुकान्ह, बलभद्र चवाई, जनमत ही कौं धूत ।

सुर श्याम मोहिं गोधन की सौं, हीं माता तू पूत ॥

(८३३)

इस शिकायत के पीछे कन्हय्या का लक्ष्य है कि बलदाऊ पर फटकार या मार पड़े। छोटा भाई सदा ही से यह करता आया है। जब उसे बड़ा भाई चिढ़ा देता है तो वह जाकर माँ से नमक मिर्च लगा कर शिकायत करता है। साथ ही रोना था क्रोध करना नहीं छोड़ता क्योंकि इन दोनों अस्त्रों का प्रभाव माँ पर बहुत पड़ता है। 'दाउहि कबहुँ न खीभै' ने बालक की कैसी स्वाभाविक खीज और स्पर्द्धा छिपी है।

१—वेकत में जो क्लर्क पुँवौ ।

बहिं हारे जीने श्रीदामा; वरवम ही कत करत रिसैयो ।

पुनि पानि हसनै बर नापै, सको बसत सुनपारी हैना ।

पनि अधिकार जगादा बरत जागे अधिक सुनारै गैना ।

नदाट करै माता को कने, सो पैठि प्रभेसहै इन सैना ।

दशरथ शत्रु मोहयोड आदन, माई दिगौ करि नंद-हुनिया ।

(८३३)

बाल क्रीड़ा के सब से सुन्दर पद हैं माखन चोरी सम्बन्धी।^१ किशोरावस्था में पग धरते ही चंचल कृष्ण माखन चोरी के लिए निकलते हैं। बालक कृष्ण चोरी भी करते हैं तो माखन की, जिसकी उनके घर में परिताप वहती है। यही तो बालवृत्ति है। बालक के घर में उसके पिता प्रति दिन अच्छे से अच्छे ग्राम या अमरुद दफ्तर से लौटते समय अपनी कार में रख कर ले आते हैं। किन्तु बालक को उस कच्चे ग्राम या अमरुद में अधिक आनन्द आता है जो वह स्कूल के माली की कोठरी के सामने वाले पेड़ पर चढ़ कर स्वयं तोड़ता है। धनवा माली गाली देता है, डराता है और लाठी पटकता है किन्तु बालक आँख बचा कर चुपके से चढ़कर या पत्थर मार कर अमरुद तोड़ने का प्रयास अवश्य करता है। यह प्रतिदिन हम देखते हैं। कृष्ण के घर में भी दही-माखन की कमी नहीं है किन्तु वह माखन चोरी करने जाता ही है। घर में भी दही-माखन चुरा कर खाता है। उस चुराए माखन में विशेष आनन्द आता है। इसके पीछे है बच्चे की स्वकर्तृत्व की भावना। पेड़ पर चढ़कर, पत्थर मार कर या अपने हाथों से जो चुराकर वस्तु प्राप्त की है वह अधिक मनोहर और मीठी लगती है। कौतूहल वृत्ति के कारण भी बालक ऐसा करता है। अज्ञात और नवीन पदार्थ में उसे कुछ अधिक आकर्षण दिखाई देता है। इती कौतूहल वृत्ति के कारण बच्चे छीना-भपटी एवं चोरी करते हैं। माँ के पास दो लड्डू हैं, एक पीला, एक भूरा सा। माँ छोटे बच्चे से पहिले पृछती है—तू कौन सा लेगा रे? छोटा सट्टा भरे नेत्रों से दोनों की ओर ताकता है, थोड़ी देर सोचता है और पीले को कुछ बड़ा एवं चमकीला देखकर कहता है, पीला। माँ पीला दे देती है और भूरे को बड़े के लिए रख देती है। माँ के बाहर जाने पर वह भूरे को पूरे का पूरा या उसमें से थोड़ा तोड़ कर खा जाता है। कृष्ण की माखन चोरी में यही मनोवृत्ति दिखाई देती है। माखन चोरी सम्बन्धी पदों में कृष्ण की मुखरता एवं तुरन्त उत्तर देने की क्षमता भी भरी है। चपल और बातूनी बालक जो उत्तर दिया करते हैं, सूर ने उन्हें जड़ दिया है।

बालक कृष्ण ने घर में माखन की चोरी की है। माखन की हांटी हट में डगी थी। एक बालक के कंधे पर दूसरा चढ़ा और इस प्रकार माखन उगार लिया। दोनों में माखन बाँटा। कृष्ण ने भी अपना दौना ले भाग्य खाना आरंभ किया। इतने में लड्डू लेकर माँ आगई और बोली—कंधे पर कन्हैया, यह क्या? फिर माखन की चोरी, तेरे मुख पर भी माखन लगा है। कन्हैया ने तुरन्त उत्तर दिया—

मैया मैं नहीं माखन खायी।

ख्याल परें ये सखा सबै मिलि, मेरें मुख लपटायो।

देखि तुही सँके पर भाजन, ऊँचें धरि लटकायो।

हों जु कहत नान्हें कर अपने, मं कैसे करि पायौ ।
 मुख दधि पोंछि, बुद्धि इक कीन्हों, दौना पीठि डुरायौ ।
 डारि साँटि मुमुकाइ जसोदा, स्यार्वाहिं कंठ लगायौ ।
 बाल-बिनोद-मोद मन मोह्यौ, भक्ति प्रताप दिखायौ ।
 सूरदास जसुमति को यह सुख, सिव बिरंचि नहिं पायौ ॥ (१५२)

कृष्ण की व्युत्पन्नमति एवं मुखरता का यह अच्छा उदाहरण है। मुख पर माखन लगा है। बालक उत्तर देता है, शायद सखाओं ने ज्वरदस्ती लगा दिया है। पीठ पीछे दौना छिपाकर बालक समझता है कि माँ दौने को नहीं देख पा रही है। वह माँ से कहता है—मेरे छोटे छोटे हाथ भला छुत में टंगे छुँके पर पहुँच सकते हैं, तू ही अपने आप देख ले। कौन माँ बालक के इस उत्तर से फूल न जाएगी? कृष्ण की व्युत्पन्न मति का दूसरा उदाहरण देखिए। एक बार प्रातः होने से पूर्व कन्हय्या एक गोपी के घर में रखे दधि भाजन में दही चुराने के लिए हाथ डाल देता है। पीछे से गोपी चुपके से आती है और हाथ पकड़ लेती है और कहती है—कन्हय्या! आज तो चोर रंगे हाथों पकड़ा गया है। बोल क्या उत्तर रखता है? कृष्ण तुरन्त उत्तर दे देते हैं—अरी बाह। चोरी क्यों मेरे सिर मँढ़ती है? मैं अपने घर के भ्रम में यहाँ आगया। इस दही की मटकरी में एक काली चीटी दिखाई दी। बस उसी को निकाल रहा था। मैं क्यों चोरी करता? मेरे क्या दूध दही की कमी है? एक बार एक गोपी के घर में माखन चोरी के लिए प्रवेश किया ही था कि गोपी आ गई। कन्हय्या ने भट आंखों से आँसू टलकाए और उलझा उलाहना देता वह बोला—अरी सुनती है? मैं चोरी करने नहीं आया हूँ वरन् तेरे लडके की चोरी प्रकट करने आया हूँ। वह मेरी वाँसुरी छीन कर भाग आया है। यह तो चोरी से बढ़कर डाका है। सो मेरी वाँसुरी दे दे। ग्वालिनी बड़ी डरी कि कहीं जसोदा को यह ज्ञात न हो जाय कि मेरा लडका कन्हय्या की वाँसुरी छीन लाया है। वह बोली—चुप चुप हो जा रे कन्हय्या। ले मैं मेवा, मिठाई और एक वाँसुरी देती हूँ। माखन चोरी के ऐसे अनेकों अनमोल मुक्ता सूर के सागर में छिपे हैं। कृष्ण की माखन चोरी से ब्रज के सभी नारी-नर प्रसन्न हैं। उसी

१—स्याम कहा चाहत से डोलत ?

पूछे तैं तुम वदत डुरावत, सधे बोल न बोलत ।

पाए आइ अकेले घर मैं, दधि-भाजन मैं हाथ ।

अब तुम काको नाउँ लेउये, नाहिंन कोउ साथ ।

मैं जान्यौ यह मेरो घर है, ता बोखैं मैं आयौ ।

देखत हौं गोरस में चीटी, काढ़न कौं कर नायौ ।

सुनि कइ वचन, निरनि मुख-रोगा, स्वाजिनि नुरि मुनकानी ।

सु स्याम तुम ही अति नाम, दल निदारा जानी ॥ (८१७)

के साथ सूर भी । इस प्रकार बाल रूप के चित्रकारों में सूर का स्थान सर्वोच्च है । इसी बाल चित्रण को ध्यान में रखकर सूर को सूर्य और तुलसी को चन्द्रमा कहा गया है (सूर सूर तुलसी ससि) क्योंकि सूर्य की नाई वे बालकों के अंधेरे से अंधेरे हृदय में प्रवेश कर गए हैं और उन्हें उन्होंने प्रकाशित कर दिया है । तुलसी को भी बालरूप के गान की प्रेरणा सूर से ही मिली थी जिस प्रकार चंद्रमा को अपना प्रकाश सूर्य से मिलता है । इसका प्रमाण है उनके गीतावली के और कृष्ण गीतावली के पद । गीतावली में दो पद तो सूर के ही हैं, केवल सूर के स्थान पर तुलसी जुड़ गया है और श्याम की जगह राम । सूर्य के समान सूर के कृष्ण तेजपय हैं जबकि चंद्रमा की नाई तुलसी के राम स्निग्ध, शीतल और शांत ।

तुलसी का जीव-विज्ञान

कवि-कर्म अत्यन्त दुष्कर है, इसी को जानते हुए गोस्वामी तुलसी दास जी को बोधगुण करनी पड़ी "कवि न हांज नहिं वचन प्रयोत् । सकल कला सब विद्याहीन् ।" पर आज जगत जानता है, हिन्दी साहित्य में सबसे बड़ी जानकारी रखने वाला यदि कोई कवि था तो वह था तुलसी । 'सकल कला और सब विद्या हीन्' कह कर ही उन्होंने सिद्ध कर दिया कि वे ममन्त कलाओं में पारंगत थे और सम्पूर्ण विद्याओं के थे भण्डार । उनका प्रकृति-निर्माण सूक्ष्म था तो लोक-व्यवहार का ज्ञान असीम । वनस्पतियों को उन्होंने निकट में पहिचाना था तो प्राणियों का अध्ययन भी उन्होंने भरपूर किया था । उनके जीवों के शून्य एवं सूक्ष्म वर्णन को पढ़ कर दाँतों तले उँगली दबानी पड़ती है । प्रश्न होता है, ऐसा विशेष ज्ञान उन्हें हुआ कैसे ? जीवों का सूक्ष्म अध्ययन उन्होंने किया कहाँ । प्राणि-शास्त्र विभाग से सम्बन्धित विज्ञान विद्यालय उस समय न थे जहाँ वे जाकर निर्गमि मानवां, मरे खरभोशों और चीरे-फाड़े मेंढकों को ब्राह्मनेशों से निहारते और बाहर प्रकृति के प्रांगण में आकर सब भूल जाते, उस एम० एस०-सी० की नाई, जो कालेज में चार वर्ष रहा और वनस्पति-शास्त्र का दिन-रात अध्ययन करता रहा । मार्ग में ढाक के फूले वृक्ष को देख खड़ा सोचने लगा—अग्नि-तुल्य यह वृक्ष कौन ? गोस्वामी जो ने प्राणियों का सम्यक् अध्ययन प्रकृति की महाविशाल पाठशाला में किया था । अतः उनका ज्ञान भी बड़ा विस्तृत था । उस उपाजित ज्ञान का सदुपयोग भी उन्होंने अपनी कविता में सूत्र किया है ।

पक्षी जगत

एक ऐसा पक्षी है जो टोंग ऊपर कर सोता है । इतना प्राकृतिक तथ्य है । अब उस पर कवि कल्पना का आभूषण पहिनाया गया । उसकी टोंगें ऊपर क्यों हैं ? पक्षी तोचता है "आकाश गिरेगा तो यंगों पर समाप्त लूँगा ।" उस पक्षी का नाम है टिरीहरी ।

उमा रावमहिं अत अनिभानः । जिमि दिट्टिम खग सूत उताना ।

—रामचरित मानस

एक और चिह्निका है । वह आकाश में ऊँचे पर उड़ते अंडे दे देती है । अंडा पक्षी का और चलता है । वह पक्षी ही ने फूट कर बच्चा वन पुनः ऊपर की ओर उड़ जाता है । इस चिह्निका का नाम "अकल" है ।

गिरता शंभु संपुट अरुन, जगत पच्छ अनयास
अलल सुवन उपदेस केहि, जात सु उलटि अकाश

—सतसई

जीव-शास्त्र के आचार्य इस पर विचार करें।

पद्मी-जगत में बुद्धि तो होती नहीं। तोता सेमर वृद्ध के पाए आकर उसके लाल फूलों को लाल फल समझता है। निकलता क्या है ? कई। उड़ जाता है। अगले वर्ष बसंत में पुनः वही कार्य करता है। भूल जाता है इसके अन्दर कई ही कई हैं।

सोइ सेमर सोई सुवा, सेवत पाइ बसंत
सुलसी महिमा मोह की, विदित बखानत संत

—सतसई

कभी कौवा देखा है। बैठा हुआ इधर-उधर गर्दन घुमाकर निहारता है। त्रस्त नेत्रों से इधर-उधर देखता जाता है और आगे बढ़ता है। तनिक-सी आइट से भाग जाता है। सबसे डरपोक है यह पक्षियों में—

“वाइस इव सब ही तें डरही” —राम चरित मानस

पद्मी-जगत के दो प्राणियों की रति-क्रीड़ा का अन्तर भी गोस्वामी जी की पैनी दृष्टि में नहीं बचा। मोर नृत्य करता है। उसे नाचते देख मोरनी आकर्षित होती है वह उसके पास जाकर प्रसन्न होनी है, एक टक निहारती है नृत्य की उन्नतता में मयूर स्थलित होता है। मोरनी स्थलित दीर्घ को खा जाती है।

सुलसी होत सिखे नहीं तन गुन दूषन धाम
भखन सिखिन कवने कह्यो प्रकट विलोकहु काम

—सतसई

पर शुक्र और शुकी का व्यापार मोरों से भिन्न है। शुक्र काम तृपित हो शुकी के पास जा रतिदान मांगता है।

कीर जात उड़ि तिय निकट बिनहि पढ़े रति बेत

तीन पद्मी हैं। श्यामलता से उनका मन कलुषित है। उनमें प्रथम स्थान है कोयल का। यह ऊपर से नीचे तक, गल्ल से शिख तक फालिमा लिप्त है। स्वर तो मीठा है, आकर्षक है, पर शरीर से काली और जन से गलीन। चोर है, पूरी चोर। चोरी से अपने अंडे बीदा में पलकाती है। तनी तो तस्कृत-कारों ने इतना नाम 'परपूत' रख दिया है। मोर भी श्यामल है, नीला है। शब्द तो मधुर है पर हृदय दे काला, कर्म भी काले हैं। रातों को गच्छ जाता है। चकोर का शरीर उतना काला नहीं चित्तना मन है। चंद्र मधुरभाषी होते हुए भी आग को खा जाता है। तभी तो उसके धुएँ में चकोर का

सम काला पड़ गया है । ये तानों मन से काले हैं, मन मैले हैं । पर इतके विपरीत है चानक ! शरीर में भी शुद्ध और मन से निर्मल । मनो और पूर्ण प्रगाथा । तभी संसार चानक की प्रगणा करना नहीं शकना ।

सुय मोठे मानस मलिन कोकिल मोर चकोर
सुजम धवल चानक नवन रह्यो भुवन भरि तोर

—दाहावली

ये तानों पक्षी सुबुरभाषा हैं, अतः मनान हैं । दां और पक्षी हैं जो शरीर से एक-मे हैं । ये हैं बगुला और हंस । बगुले के पैर, चांच और नेत्र, हंस जैसे होते हैं । भा भी श्रेष्ठ है । उसका चाल भी हंस ही के नदरा है । पर गुणों में जमीन-श्याममान का अन्तर । हंस, दूध-पानी को अलग कर देता है । बक तो पानी को गंदा भर कर छोड़ देता है ।

चरन चांच लोचन रंगी चली मराली चाल
छीर नीर विवरन समय बक उघरत तेहि काल

—दाहावली

संत हंस गुन गहाहि पय, परिहरि वारि विकारि

—रामचरित मानस

भौरा भी पक्षी संसार का ही प्राणी है । भौरा सब फूलों का रस पान करता है पर चम्पा पर नहीं बैठता—

तेहि बन वसत भरत बिनु रागा । चंचरीक जिमि चम्पक बागा

—रामचरित मानस

यह भौरा जब किसी छुंटे फूलगे को पकड़ लेता है तो उसे इतने चक्कर देता है, इतना घुमाना है कि बेचारा कीड़ा भयवस्त हो सर्वत्र भौरा-भौरा ही देखता है । सर्वत्र उसके सामने भौरा का रूप खड़ा रहता है, वह भ्रमर-भय हो गाता है ।

भई मति कीटभृंग की नाई । जह तहं मैं देखेउं होउ भाई

—रामचरित मानस

भूक होय जाँग न अलि और होता है जो जल के ऊपर देखा जाता है । गंगा में स्नान बहुतों ने किया होगा, नदी-तट पर बहुत बैठे होंगे पर इस 'अलि' की करवृत्त को स्तम्भतया तुलसी ने ही निहारा । जल-प्रवाह में हाथी बह जाता है जिसे भारी-नर-न-कील मिला है । पर यह छोटा-सा काला उड़ता-जीव नदी-प्रवाह को काट जाता है ।

भरत दसा तेहि अरवसर कैंसी । जल प्रवाह जल अलि गति जैसी ॥

—रामचरित मानस

भौरा भी जल काट जाता है।

पशु-जगत्

पशु जगत का सबसे विशाल प्राणी है, हाथी। हाथी को सभी ने देखा है परन्तु उसके एक विशेष व्यापार की ओर ध्यान नहीं गया होगा। वह कार्य उसका घोर निर्जनता एवं एकान्त में होता है। गोसाईं जी ने मयूर-रति-क्रीड़ा की विशेषता दिखाई। शुक्र-शुक्र की रति-व्यापार का वर्णन किया। दोनों की विशेषताओं को देखा। साथ ही उन्होंने हाथी की काम-क्रीड़ा की विशेषता पर भी अकस्मात् ध्यान दिया। मोर-मोरनी निर्लज्ज हैं। शुक्र-शुक्र भी उसी श्रेणी में खड़े हैं। परन्तु हथिनी बड़ी लजाशील है, स्त्री से भी अधिक। रात्रि के घोर अंधकार में, जंगल के एकांत कोने में जहाँ मनुष्य की दृष्टि भी न पहुँचे हाथी-हथिनी काम-क्रीड़ा में रत होते हैं—

बस्ती हस्ती हस्तिनी बेइ न पति रति दान

—सतसई

एक लकड़हारे ने मुझे एक कथा सुनाई। लकड़हारा घोर वन के एकान्त कोने में लकड़ी काट रहा था। वहीं एक बहुत गुप्त स्थान में हाथी रतिप्रवृत्त था।

लकड़हारे पर हाथी की दृष्टि पड़ गई। थोड़ी देर बाद हाथी लकड़हारे पर दौड़ा। पीछे हथिनी भी। बेचारा पेड़ पर चढ़ गया। हाथी भी वड़ा चतुर था। दोनों ने पेड़ के तने को धक्के दे गिराना चाहा। पेड़ था दृढ़, न हिला। हाथी चला गया और हथिनी वहीं खड़ी रही कि लकड़हारा भाग न सके। हाथी कुछ क्षणों के उपरान्त सूँड़ में पानी भरे आया और पेड़ की जड़ में छोड़ दिया। तीन-चार बार पानी इसी प्रकार डाल फिर पेड़ को धक्के दिये। पेड़ कुछ हिला और उधर हिल गये लकड़हारे के प्राण। फिर हाथी और हथिनी दोनों पानी भर-भर लाने लगे। एक घंटे में पेड़ काफी हिल गया। अब लकड़हारे के सामने मृत्यु नाचने लगी। मरता क्या न करता ? उसने अपने कपड़े वहीं पेड़ की शाखाओं को पहिना दिये। दूसरी बार जैसे ही दोनों क्रुद्ध पशु पानी लेने चले, वह गूट उन्हा और दौड़ कर एक और घने पेड़ पर चढ़ कर छिप बैठा। सूर्य लाल आँसू कर अपने भवन का ओर लखे और उधर उन दोनों ने पेड़ गिरा लिया ? गिरने की कुछ आसपास जंगल के वृक्षों को खीर डाला और चले गये। बेचारा लकड़हारा रात भर पेड़ पर चढ़ा रहा।

बन्दर तो मनुष्य का प्रतिरूप है अतः बहुत दुर्दमन होता है। उन के कान्त आगे हानिकर सिद्ध होंगे अतः वह कार्य को उगले भी तोड़ देता है—

धीन कुंठ शंकर चर्चि, उपजन कन्त निदान

—सतसई

यन्त्रों को कंबल-लना बहुत प्रिय है। बड़े हथों में उसे नांचते हैं, उखाड़ते हैं।
जिन कलाओं का खेल-खेल में ही उखाड़ना पानी प्रकृति का प्राकृतिक रहस्य है। तभी
तो मोनाइजी कहते हैं—

बात तरु सूल बाहु सूल कपि कच्छ वेलि ।

उपजा लकेलि कपि खेल ही उपाविए ॥

—कवितावली

भेड़िया धान प्रसिद्ध है। जिधर एक भेड़ मुड़ी उधर ही सब चल देंगी चाहें
उधर कुश्तों हो या खाई—

मुलसी भेड़ी की धसनि जड़ जनता सनमान ।

—दाहावली

यह भेड़ भीरु भी बहुत होती है। फिर जब भेड़िये को देख लें तब क्या उनकी
दया होगी, इनकी कल्पना सहजनया हो सकती है। फिर तो वे अपनी भेड़िया धसान
भूल जाती हैं और जिधर मुख उठता है भाग खड़ी होती हैं—

भागे भालु बली मुल जूथा । वृकु बिलोकि जिभि मेष बरुथा ॥

—रामचरित मानस

ऐसा ही भयभीत प्राणी है मृग—

“तुमहि देखि मृग निकर पराही”

—रामचरित मानस

मृग और मृगी गान पर भी बहुत मोहित होते हैं। उनमें भी विशेष कर मृगी—

“सबरी गान मृगी जनु मोही”

—रामचरित्र मानस

किन्तु वही मृगी दीपक को देख कर टिटक जाती है, मन भर कर आँखें फाड़
कर देखती है और मृग भी वही करता है—

“थके तारि नर प्रेय पियासे । मनहुँ मृगी मृग देखि दियासे”

—रामचरित मानस

कछुवी अपने अंडे नदी या सागर के जल में न देकर तट-वालू में देती है।
अंडे रेत में हैं और आप पानी में। पर पानी के अन्दर या ऊपर रह कर भी प्रतिक्षा
मन मंत्र नत्र रेत में दबे अंडों पर हैं। थोड़ी-थोड़ी देर बाद उन्हें देखने का प्रयत्न
करती हैं—

रामहि बन्धु सोच विन राती । अंडरिह कपठ हृदय जेहि भाँती ॥

—रामचरित मानस

साँप चंदन से लिपटे रहते हैं पर चन्दन की शीतलता का, उसकी सुगंध का साँप पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता, वह विष नहीं छोड़ता—

तुलसी चन्दन विटप बसि, विन विष भै न भुजंग ।

—मनसई

शीतकाल में साँप केंचुली में भर जाता है । तब उसे कुछ नहीं दिखलाई पड़ता—

सुलसी केचुरि परिहरेउ होत साँपूह दीठि ।

—दोहावली

साँप का नीचे झुकना भी बहुत बुरा है । वह झुक कर ही तिल में जाता है और झुक कर ही डसता भी है । बिल्ली भी सर्प की नाई झुक कर चूँह पर झपटती है—

नवनि नीच कै अति दुख दाई । जिमि अंकुस उरग बिलाई ॥

—रामचरित मानस

वही साँप रीझ कर अपना सीस भी साँप देता है । सपेरा वीन बजाता है, साँप रीझ कर बश में हो जाता है—

बिबि रसना तनु स्वाम है, बंक चलति विष षानि ।

तुलसी जस सवननि मुन्यो सीस सप्रप्या अानि ॥

—दोहावली

सुरा बहुत प्रातःकाल बोलता है । बड़ी का काम अनेक मनुष्य उसी से लेते हैं और उसकी पुकार पर जग जाते हैं ।

‘अरुनसिखा’—सुरों की भाँति का जीव था “अरुन सिखा” की प्रातःकालीन आवाज पर लक्ष्मण भी जग बैठे थे—

उठे लखनु निसि बिगत सुनि अरुन सिखा सुनि कान ।

—रामचरित मानस

सुरों को हृदय सब ने देना है पर क्या उगड़ी प्रकृति की परीक्षा भी की है । महात्मा मुलाशीदास ने की थी । आप सुरों को सोती सुरा देवे सोते सोतीसुर के लड़कू चने से चने भी दे दीजिये और चावल भी पर दूरे एक काम नहीं छोड़ सकता । तपि की नाई । कौन विगमिष नहीं हो सकता (दोड़ विगमिष कबहुँ कि काना) । उनी प्रकार सुरा कड़े पर जाकर काँड़ों को दिन-विन कर अरुश्य अयेला—

राम शरीर निवाज हं राज देत जन जानि ।
तुलसी मन परिहरत नहीं पुरविनिया की बानि ॥

—सतसई

लघु कीट

मच्छली मरतना में उस गीपग जल-प्रवाह को काट लेती है, जलप्रवाह से लोहा लेकर ऊपर की ओर बढ़ जाती है, जिसके सम्मुख गजराज द्वार मान लेता है—

सफरी सनसृत जल प्रवाह सुरसरी बहै जल भारी ।

—विनय पत्रिका

एक कीड़ा होता है। वह माता का उदर फाड़ कर जन्मता है। माँ को मृत्यु-सुख में डाल कर जन्मता है—सोंगों में उसें 'कुटिला' कहते हैं—

तनु जन्यो कुटिल कुटी ज्यों तज्यो माता पिता हू ।

—विनय पत्रिका

जो का कीड़ा जो के साथ ही पिस जाता है—

करत राज लंका सठ त्यागी । होइहि जब कर कीट अभागी ॥

—रामचरित मानस

धूरिकण एवं शंकर आपस में मिल गये। अब कौन अलग कर सकता है ? आजकल का रसायन-वेत्ता या प्रकृति का एक छोटा-सा कीट जिसे "चींटी" कहते हैं—

ज्यों सर्करा मिलै सिकता सहं बल तें न कोउ बिल गावै ।

अति रसन्ह सूच्छम पिपीलका बिनु प्रयास ही पावै ॥

—विनय पत्रिका

तुलसीदासजी को शान था कि सुन्दर एवं बहुमूल्य वस्त्र—रेशम—एक तुच्छ कीड़े से होता है—

पाट कीट तें होइ तातें पाटम्बर रचिर ।

—दोहावली

और इस अपवित्र कीड़ों को लोग बड़ी रुचि से पालते हैं—बड़ी सावधानी एवं सुरक्षा से उस कीड़े का पोषण करते हैं—

कृमि पालें सब कोइ परम अपावन प्राण-सम

—दोहावली

इस प्रकार हम देखते हैं तुलसी का जीव-सम्बन्धी ज्ञान बहुत विस्तृत था, और विशेष था। इसमें वे बहुत तो नाशरूप जीव हैं जिनका ज्ञान सभी को होता है। पर

कुछ हैं विशेष जिनकी जानकारी बिना सूक्ष्म-पर्यवेक्षण एवं परिश्रम जन्य परीक्षण के नहीं हो सकती। तुलसी ने जान-बूझ कर जीव-परिचय नहीं प्राप्त किया। उनका उद्देश्य यह न था कि वे जीव-शास्त्र की अभिज्ञता प्राप्त करें, जा-जाकर पशु-पक्षियों का ग्रामों एवं वनों में अभ्यवन करें। उनके पास सूक्ष्म दृष्टि थी। जिधर ध्यान जाता था, सूक्ष्मता एवं गहनता से। जो वस्तु सामने आती थी उसकी परख स्वयमेव हो जाती थी। यह उनकी दृष्टि की ही विशेषता है और कुछ नहीं।

तुलसीदास की मौलिकता

मौलिकता दो प्रकार की होती है : १. नवीन तथ्यों का प्रकाश में लाना, २. प्राचीन तथ्यों पर नवीन प्रकाश डालना। यह प्रकाश भी दो प्रकार का होता है—(१) नवीन दृष्टिकोण, (२) नवीन शैली। तुलसी में दोनों प्रकार की मौलिकता मिलती है। पहले प्रकार की मौलिकता विनय-पत्रिका, बरवै रामायण और रामलाला नहछू में मिलती है। कविताधर्म एवं दोहाधर्मी के भी अधिकांश भाग इसी प्रकार के हैं। हाँ, इन पुस्तकों में बच-नच दूसरे स्थानों से भाव, विचार या उक्तियाँ ली हैं। रामचरितमानस ही एक ऐसा ग्रन्थ है, जिसमें तुलसी ने प्राचीन ग्रंथों में सबसे अधिक सहायता ली है। इन पुस्तकों में दूसरे प्रकार की मौलिकता के दिव्य-दर्शन होते हैं। रामचरितमानस में तुलसी ने कथा-प्रसंग, उक्तियाँ, विचार, भाव बहुत अधिक संख्या में पूर्ववर्ती कवियों से प्राप्त किए हैं। तुलसी स्वयं घोषित करते हैं कि इस पुस्तक के लिखने में मैं नितान्त स्वतंत्र नहीं हूँ। मैंने बंद, पुगण, शास्त्र, उपनिषद्, रामायण (वाल्मीकि, सुशुंडी, महा, शिव) तथा अन्य पुस्तकों (भागवत्, गीता, हनुमन्नाटक, प्रसन्न-राघव, रघुवंश, उत्तर रामचरित, कुमारसंभव, चाणक्यनीति, मनुस्मृति, शुक्रनीति, नीतिसातक इत्यादि) से सहायता लेकर इस पुस्तक की रचना की है—

‘मानापुराणनिगमागमसम्मतं यद्
रामायणे निगदितं क्वचिदन्यतोऽपि।’

इस प्रकार तुलसी वह मधुमवली हैं जो अनेक कुसुमों—लाल, पीले, हरे, काले, कड़वे, तीक्ष्ण, मीठे, कसैले पुष्पों से रस लेकर, अपना हृदय एवं बुद्धि की प्रयोगशाला में उन रसों का संमिश्रण कर हमें मधुर मधु दान करती हैं। तथ्य प्राचीन हैं, परंतु उनका गठन, उनका व्यवहार, उन पर प्रकाश नया है। यही है तुलसीदास की मौलिकता यहाँ

राम-कथा लिखने में उनकी प्रधान आधार-शिला ‘अध्यात्म रामायण’ है। यह निश्चय है कि ‘अध्यात्म’ का आधार भी वाल्मीकि रामायण है और इस प्रकार वे वाल्मीकि को भूल नहीं सकते थे। तब भी यह सत्य है कि उन्होंने ‘अध्यात्म रामायण’ का अधिक अनुसरण किया है। ‘अध्यात्म रामायण’ में ‘राम’ को परमात्मा मानकर कथा आगे बढ़ी है। स्थान-स्थान पर ‘राम’ के परमेश्वरीय रूप की ओर संकेत करने की आन्वयवृत्त पड़ी है। थोड़ी-सी कथा आगे बढ़ी नहीं कि यह बताया गया कि राम का नाम ही सत्य है। राम नाम की महिमा भी बहत गाई गई है।

राम रामेति ये नित्यं जपन्ति मनुजा भुवि ।
तेषां मृत्युभयादीनि न भवंति कदाचन ॥

—अध्यात्म, अयो० पृ-२६

अर्थ—जो मनुष्य नित्य राम नाम जपते हैं, उनको मृत्यु, भय आदि दुःख कभी नहीं व्याप्त होते हैं। कलियुग में 'राम नाम' ही केवल पार उतारने का साधन है; यह उच्च उद्घोष भी अध्यात्मकार का है—'रामनामैव मुक्तिः स्यात्-कर्त्ता नान्येन केनचित्'—पृ-२७। इसी प्रकार अन्य बातों में भी अनक समानताएँ अध्यात्म से हैं। किंतु इस पर भी जो-कुछ लिया है, वही सावधानी एवं कलात्मकता के साथ। 'केवट'-प्रसंग अध्यात्म में है और तुलसी ने उसे उड़ाया है। परंतु दोनों के प्रसंगों और उक्तियों बड़ा अंतर है। राम, लक्ष्मण विश्वामित्र के साथ जनकपुर की ओर गमन करतें हैं। मार्ग में गंगा नदी पड़ती है। केवट कहता है—हे नाथ! यह बात प्रसिद्ध है कि आपके चरणों में मानुषीकरण चूर्ण है। आपने एक शिला को स्त्री बना दिया। शिला और काष्ठ में कौन बड़ा अंतर है। अतः, नौका चढ़ाने से पूर्व मैं आपके चरण-कमलों को धोऊंगा। यदि बिना धोए मैंने नौका पर चढ़ने दिया और मेरी नौका भी स्त्री बन गई तो मेरे कुटुम्ब की आजीविका की हानि होगी— (अ० रा० बालकांड, ६—३४) तुलसीदासजी ने इस प्रसंग का कथन बन जाने के समय अयोध्याकांड में किया है। सत्य ही तुलसी ने वड़ी सूक्ष्म से काम लिया। अयोध्याकांड में इस प्रसंग को लाकर उसमें सुगंध पदा कर दी है। जनकपुर जाते समय रामचंद्र राजकुमार थे। वे केवट को सोने से लाद सकते थे; यदि नाव स्त्री बनकर उड़ भी जाती तब भी क्या हानि थी? संभव है, उतरने के बाद राम ने उस समय या बाद में बहुत-कुछ दिया हो। परंतु तुलसी के राम कुछ नहीं दे सकते थे। यदि केवट की नाव स्त्री बन जाएगी तो वे क्या देंगे? यहाँ तो वे धैर धुलवाने के लिए विवश हैं। इस समय राम सीता की ओर देखते हैं; इसमें बड़ी विनयता, सरसता और स्नेह है। इसी समय जानकी जी ने जो मणिमुद्रिका का, मन्त्रोक्त मन्त्र या मन्त्रादि सुना है। केवट दुष्टता न लेकर जो मनोहर कथन करता है, वह बड़ा ही मार्मिक एवं सुन्दर है—

'नाथ श्राद्धं मे स्नाह न पादा।'

कनिचानली एवं रामचरितमानस में यह प्रसंग तुलसी के सर्वश्रेष्ठ कालों में से एक है। अध्यात्म का भाव रूप लेकर यह दुष्टता में केवट की उक्तियों में जो मार्मिकता उभरती है, वह तुलसी के ही योग्य है—

एहि घाट तैं औरिक दूर अहै,

रुदि की जल थाह वेष्टाईहीं जू,

परमे पग धूरि तरै तरनी,
 चरनी घर क्यों समुझाइहीं जू ॥
 तुलसी अबलंब न और कह्य,
 नरिका केहि भानि जिवाइहीं जू ।
 यह मारिण मोहि बिना पग बोए,
 हों नाथ न नाव चढ़ाइहीं जू ॥

—कवि० श्रयो० ६

इस प्रकार प्रसंग कहीं से उठाकर कहीं रखा है, मगर प्रसंग में जान डाल दी है, अपनी अन्तर्गत उक्तियों द्वारा। वाल्मीकि एवं अध्यात्म रामायण में परशुराम विवाह-पश्चात् अवन की ओर जाने हुए मार्ग में मिले हैं। तुलसी ने हनुमन्नाटक और प्रसन्न-राघव के संकेतों को ग्रहण करते हुए परशुराम को धनुर्भंग के अन्वय पर ला खड़ा किया है। उनका परशुराम-संचाद, मयसे भिन्न, अपना है। मंथन-प्रसंग अध्यात्म रामायण में है, परन्तु तुलसी ने स्त्री-मनोविज्ञान के आधार पर हृदय-भेदी उक्तियों से उसे सजाया है; वह आज भी भारतीय जनता के कंठ में बैठा उनसे भट्ट कहला देता है—

‘फोरें जोग कपारु अभागा । भलेउ कहत बुझ रउरेहि लागा ॥’

‘कोउ नृप होउ हमहि का हानी । चेरि छाँड़ि अब होब कि रानी ॥’

‘जारै जोग सुभाउ हमारा । अनभल देखि न जाइ तुम्हारा ॥’

‘भामिनी भयउ दूध कहै माखी ।’

‘काह करै सखि सूध सुभाऊ । दाहिन बाम न जानउ काऊ ॥’

तुलसी बड़े जागरूक कलाकार हैं। जिस प्रकार प्रसंगों में नई उक्तियों, नवीन विचारों और अपूर्व उपमाओं से प्रसंग की शोभा को बहुत बढ़ाया है, उसी प्रकार प्रसंगों को छोड़ वा उनको अत्यन्त संक्षिप्त करके भी अपने व्यक्तित्व का पूरा परिचय दिया है। अध्यात्म रामायण में बालक राम घर के बर्तन फोड़ देते हैं और दूध-दही लुटाने हैं। तुलसी ने इस प्रसंग की ओर से आँखें मूँद लीं। वाल्मीकिजी ने चित्रकूट में भरत-भिलाप के समय जवाबल के मुख से ‘खाओ, पिओ, मौज करो’ भाववाली उक्तियाँ कहलाई हैं। तुलसी ने उस पर पर्दा डाल दिया है। इसी प्रकार प्रसंगों को संक्षिप्त कर मर्यादा एवं औचित्य की रक्षा की है। ‘पुनि कछु लखन कही कटु बानी’, ‘भरम बचन तब सीता बोली’ इत्यादि ऐसे ही प्रसंग हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसंग-चयन में तुलसी ने अपने मौलिक इष्टि-रूप का परिचय सदा दिया है।

प्रसंगों को ग्रहण कर और उनमें अपना व्यक्तित्व भर उन्हें नया रूप दे देना, यही नरक है; परन्तु कर्म है पुरानी उक्तियों को लेकर उनमें कुछ नवीनता लाना।

राम-कथा लिखने हुए केशव और तुलसी, दोनों ने ऐसा किया है। किन्तु केशव ने या तो अनुवाद मात्र करके रख दिया है अथवा उस उक्ति को और भोंडा बना दिया है। दोनों के उदाहरण सामने हैं—

(१) कोरा अनुवाद मात्र :

प्रसन्न-राघव की एक बड़ी सरस उक्ति है—

कांते नाथ प्रणयमधुरं किंचदाचंचलेन
श्रांता श्रांता जनकतनया वल्कलस्यांचलेन
चक्रे वीतश्रमजलकरास्निग्धमुग्धाननश्रीः
श्रांतः श्रांतः स पुनरनया लोचनस्यांचलेन

—श्रंक ५।२८

अर्थ—प्रियतम श्री रामचन्द्र ने अपनी वल्कलमय चादर की छोर से स्नेह पूर्वक, सीता को श्रान्त देख, हवा करके शान्त किया और स्वेद विन्दुओं के सुख जानने से प्रसन्नमुखी सीता अपनी तिरछी चितवन से राम के श्रम को दूर कर देती थीं। (टीकाराम श्री पं० रामचन्द्र शर्मा)।

केशवदास इसी प्रसंग को पद्य बद्ध कर कहते हैं—

मग को भ्रम श्रीपति दूर करें
सिय को, बुभ वाकल अंचल सों ।
भ्रम तेऊ हरें तिनको कहि केशव
चंचल चारु दुगंचल सों ॥

—प्रकाश १०-४४

नाटककार के 'कान्त' ने 'श्रीपति' बनकर कोई नवीनता न दी।

(२) केशव उक्ति तक न पहुँच सकें बरना हास्यास्पद बन गए—

अप्युच्चं डैस्तपनकिररौस्तापितायां पृथिव्या-
भप्यव्येषां कठिनवपुषां दुर्गमे मार्गसीम्नि ।
प्रेमाद्वेषा प्रमुदितभृतिश्चेतसा शीतशीतान्-
मेने सीता प्रियतमवदंरकितान्भूमिनामान् ।

—प्रसन्न-राघव ५-२७

अर्थ—वहंतम सूर्य-किरणों से संतप्त भूमि में भी, जहाँ कठिन जीवों को भी चलने में कठिनाता प्रतीत होती थी, प्रेम-दीप्तानी सीता प्रियतम के पद चिह्न से अंकित भूमि मार्ग को शीतल, अतिशीतल समझती थीं।

(टीकाकार श्री पं० रामचन्द्र शर्मा)

केशवदासजी ने इन उग प्रकार प्रकट किया—

भारग की रज्जु स्थापित है अति
केजव सातहि सीतल लागति ।
प्यो पद पंकज ऊपर पायनि,
है जू चले तेहिले सुख दायनि ॥

—रामचंद्रिका, ६-३८

केवल 'भारग की रज्जु स्थापित है' कहने ने सातावरण की भयंकरता न बनी। नाटककार ने उसे शंभकर बनाया है वह कहकर कि कठिन शरीरवाले पशु भी चलने में धवराने हैं। आगे तो केशव ने उक्ति को विगाड़ा ही है। रामांकित भूमि पर पैर रख चलती हैं नीना। इसी में पृथ्वी बड़ी शीतल लगती है। पृथ्वी शीतल लगती है, इसका कारण नाटककार ने 'भैर की उत्तेजना' दी और केशव ने पदांकित भूमि पर पैर रखकर चलना कहा। क्या वह संभव है कि पदांकित भूमि पर ही चला जाय! और, क्या वह स्थल शीतल हो जाता है? वस्तुतः केशवदास का हृदय नाटककार की मार्मिकता को न भाँप सका। केशवदास ने आँसू मूँदकर प्रसंग को कुल्प किया है। वाल्मीकि-रामायण में राम ने माता कौशल्या से कहा—महाराज के जीवित रहते तुम विधवा नारी के सदृश नरें साथ वन में कैसे जा सकती हो (अ० यो० २१—६१) एवं २४ वें अध्याय में माता को उपदेश दिया कि पतिव्रता स्त्री का धर्म है, केवल पति की सेवा करना (२४ वें के २६, २७, २८ में)। भूट केशवदास ने भी राम से माता को उपदेश दिलाया, किन्तु प्रसंग को आकाश से पाताल में गिरा दिया। केशव के राम माता को वताने लगे कि विधवा नारी को क्या करना चाहिए और क्या नहीं करना चाहिए—विधवा गान, हास, तेल, मधुराज, पदत्राण से दूर रहे; खाद पर सोना छोड़ दे; शीतल जल से स्नान न करे (प्रकाश ६ के १८, १९ छंद)। केशव ने साँचा, कौशल्या विधवा तो बनेंगी। अतः, क्यों न राम के मुख से विधवा-धर्म का व्याख्यान दिलवा दो, पर श्रौचिय का ध्यान न रहा। इसके विपरीत तुलसी ने कहीं भी अध्यानुकरण नहीं किया है। उचित्यों को उठाया अवश्य है, परंतु कम या अधिक खराद पर चढ़ाकर उन्हें खूब चमकाया है। हाँ, कहीं कम खराद दी है, कहीं अधिक, उदाहरण—

(१) हनुमन्नाटक में सुमित्रा लक्ष्मणजी से कहती है—

रामं दशरथं विद्धि मां विद्धि जनकात्मजाम् ।
अयोध्याभटवो विद्धि गच्छ पुत्र पथातुलाम् ॥ ३-६

हे पुत्र, राम को दशरथ समझो, सीता को अपनी माता मानना, वन को अयोध्या जानना। हे पुत्र, सुखपूर्वक जाओ।

तुलसी की सुमित्रा ने भी कहा—

तात तुम्हारि मातु बंदेही ।

पिता रामु सब भाँति सनेही ॥

अवध तहाँ जहँ राम निवामु ।

तहई दिवसु जहँ भानु प्रकासु ॥

यहाँ पर तुलसी ने अपनी तुलिका से कम रेखाएँ खींची हैं। 'सब भाँति सनेही' से राम के चरित्र की विशेषता बताई है। नाटककार कहता है—वन को अयोध्या जान मुख मानना। तुलसी की सुमित्रा कहती हैं—जहाँ भी राम रहें, मार्ग में, पहाड़ पर, नदी के बीच में, वन में, उसे ही अयोध्या समझना। फिर, अंतिम चरण 'तहई दिवस जहँ भानु प्रकासु' से तो नाटककार की उक्ति में प्राण-संचार किया है।

(२) अध्यात्म रामायण में राम माता से कहते हैं—

चतुर्विंश समास्तत्र ह्युपित्वा मुनिवेषधृक् ।

आगमिष्ये पुनः शीघ्रं न चिंतां कर्तुमर्हसि ॥

तुलसी के राम कहते हैं—

व्रष चारि दस बिपिन बसि, करि पितु बचन प्रमान ।

आइ पांय पुनि देखिहुँ, मन जनि करसि मलान ॥

—अयोध्या ४-६

अध्यात्मकार के राम कहते हैं—'मुनि वेष धर कर' १४ वर्ष वन में रहूँगा। तुलसी के राम कहते हैं—मैं १४ वर्ष के लिए वन जा रहा हूँ। अपनी इच्छा से नहीं, पिता के बच्चों को सत्य सिद्ध करने के लिए। तुलसी ने यहाँ पुत्र एवं पत्नी की मर्यादा लाकर सामने खड़ी की है। अध्यात्म के राम कहते हैं—'पुनः शीघ्र आऊँगा। चिंता न करना।' यह शीघ्र शब्द विशेष बलवाचक नहीं। १४ वर्ष के बाद राम आएँगे। और दो मास बीत भी जाँय तो क्या बात है? जहाँ १४ वर्ष बीते, वहाँ दो मास और सही। तुलसी ने इस शब्द को उड़ा दिया। चिंता न करने के स्थान पर प्रत्युक्त किया 'मन को ग्लानि न करना।' एक तो तुलसी ने अलंकार पहिनाया। दूसरे, 'चिंता करना' सूक्ष्म-भाव को 'गान का ग्लान करना' कहकर कुछ और शक्ति स्पष्टता-भर बना दिया।

(१) राम चित्रकूट में मुनि-गण के पास गए। वहाँ एक मुनि मुन्करकर बोला—

पदकमलरजोभिर्मुक्तपादाग्नयेह-

मलभत यदहृत्सं गौतमो धर्मपत्न्याम् ।

त्वयि चरति विशीरुंभ्रावविष्याद्विपादे

कति - कति भवितारस्तापसा दारवंतः ॥

—हनुमत्कांडक ३-१६

आपके चरण-कमल की रज से युक्त ही पापायी अहल्या को गौतम ऋषि ने भ्रमभ्रमोत्थ में पाया। इन पापाययुक्त विश्वाचल में आपके चलने से कितने ही तपस्वी सपत्नीक बन जाएंगे।

वड़ा सुन्दर परिहास है। तुलसी ने भी इसे कवितायत्ना में पकड़ा—

विध्य के वासी उदासी तपोवन—
 धारी महा विनु नारि दुखारे।
 गोतम तीय तरी तुलसी, सो
 कथा मुनि भे मुनि वृन्द सुखारे ॥
 ह्वै हँ शिला सब चंद्रमुखी
 परसे पद मंजुल कंज तिहारे।
 कीन्हों भली रघुनायक जू
 करुना करि कानन को पशु धारे ॥

नाटककार के प्रथम श्लोकार्द्र का तुलसी ने 'गौतम तीय तरी' में विठा दिया। 'तरी' में बहुत भाव आ गया। स्त्री का सबसे बड़ा 'तरना' पति-प्राप्ति ही है। 'त्वयि चरित' से 'परसे पद मंजुल कंज तिहारे' में अधिक सौंदर्य है; विशेषतः 'परसे' में। 'चरति' शब्द द्वारा राम का आवास प्रकट होता है। राम जाते हैं। तब वे उधर ही जाएंगे, जहाँ शिलाओं को स्त्रियाँ बनाना है। तुलसी का तापस कहता है—आप स्वयं कुछ नहीं करते। पापाय आपके चरणों का स्पर्श पा स्वयं स्त्रियाँ बन जाते हैं। 'मंजुल कंज' का स्पर्श पा शिला, चंद्रमुखी बन जाती है, कैसा विरोधाभास है! फिर वे शिलाएँ नाटककार के मत में केवल 'दारा' बनती हैं। संभव है, तापसी बन जाती हों, जिनके सिर पर भारी जटाजूट हों और जो व्रत में निरत कुछ कुरूप हों। पर तुलसी की 'शिलाएँ' चंद्रमुखी बनती हैं। एक बात अवश्य नाटककार की चमत्कारिणी है। वह लिंग परिवर्तन करा देता है—पापाय-पुरुष को दारा बना देता है। 'तुलसी' 'शिला' को 'चंद्रमुखी' बनाते हैं। पहिला और चौथा चरण तो नाटककार की उक्ति को बहुत पीछे छोड़ देते हैं।

(२) सीताजी अयोध्या नगरी से बाहर दो-तीन कदम गई थीं कि उनकी दशा क्या हो गई: इस पर हनुमन्नाटककार ने एक बड़ी मनोहर उक्ति कही है—

सद्यः पुरी परिसरेषु शिरीषमूढी
 गत्वा जवात्रिचतुराणि पद्मानि मीता।
 गंतस्यमस्ति किमदिवसकन्दुवाणा
 रामाक्षुणः कृतवती प्रथमावतारम् ॥३-१३॥

अर्थ—सिरिस कुसुम-कोमल जानकीजी नगरी से निकल कर, शीघ्रता से तीन-चार पद चली थीं कि तुरंत वोलीं—कितना आर चलना है। यह सुनकर प्रथम बार राम के नेत्र अश्रुपूर्ण हुए।

तुलसी ने इस उक्ति को कवितावली एवं गीतावली में ग्रहण किया है। कवितावली की उक्ति नाटककार के आधार पर है, परन्तु आगे बढ़ गई है। नाटककार की प्रशंसा अवश्य करनी पड़ेगी कि उसने एक नवीन कल्पना की। तुलसी ने उसमें रंग भरा और उसे कलात्मक चित्र बना दिया।

पुर ते निकसी रघुवीर बधु
धरि धीर दये मग में डग हूँ ।
भलकों भरि भाल कनी जल की
पुटि सूख गए मधुराधर बै॥
फिर ब्रूभक्ति हूँ चलनो अब केतिक
पर्यंकुटी करिहौ कित हूँ ।
तिय की लखि आतुरता पिय की
अखियाँ अति चार चली जल चवं ॥

तुलसी ने पारस का स्पर्श के स्वर्ण बनाया है। 'धरि धीर' में कैसी कदवा भरी है! सवैये की दूसरी पंक्ति में जो सुन्दर शब्द-चित्र खींचा गया है, वह श्लोक में नहीं है। दो मार्मिक अनुभावों के बल पर विश्रान्त सीता का शैलता-सा चित्र खींच दिया गया है। जो कवि थोड़े में स्पष्ट शब्द-चित्र खींच सके, वह अवश्य ही प्रथम कोटि का कवि माना जाएगा है। श्लोक में सीताजी पूछती हैं—कितना और चलना है? तुलसी की सीता एक और प्रश्न करती हैं—पर्यंशाला कहाँ बनाओगे? इससे सीता की बड़ी विश्रान्ति एवं अत्यन्त आतुरता तुरंत प्रकट हो जाती है। अभी से 'पर्यंकुटी' के लिए पूछने लगी, फिर आगे कैसे चला जाएगा? क्या, पिय की चार अँखियाँ चूने लगीं। अलंकार-छटा का कहना ही क्या? नाटककार ने केवल राम के नेत्र अश्रुपूर्ण कराए हैं। आँसू आँसुओं में भी रह सकते हैं, बाहर भी गिर सकते हैं। इधर तुलसी के राम रोने लगे। उनके नेत्राश्रु टपकने लगे।

(३) अधिकार प्रसंगों को तुलसी ने अत्यधिक चमकवा ही नहीं है; वरन् उनकी काव्य-पलक-सी धर दी है। नीध दो लीं, पर अज्ञानिका अपना ही बना दीं। जेसा एक सुन्दर प्रसंग पर्याप्त होगा। दन-बमन-दानग में रात गँवा के भाग से जले हैं। हनुमन्नाटक में इस अवसर का एक बड़ा रमणीक प्रसंग है। नाटककार ने बड़ी कलात्मक निपुणता से इस प्रसंग को धारण रखा है—

पथि पथिकवधुभिः वादरं पृच्छमाना
 कुवलयरत्ननीलः कौण्डिन्याये तवेति ।
 क्षिप्तविक्रमितगंडं श्रीहविभ्रांतनेत्रं
 मृग्यमधनसयंतीं स्पष्टभाज्जट सीता ।

—ह० ना० ३-१६

अर्थ—राम-लक्ष्मण-सीता मार्ग में जा रहे हैं। पथिक-वधु सादर सीता से पूछती हैं—अर्थ, तोल कमलवर्गी तुम्हारे कौन हैं? सीता मुस्कुराई, जिससे कपोल खिल उठे। उन्होंने लज्जा से मुख नीचे किया। नेत्र चंचल किए। इस प्रकार स्पष्ट बता दिया कि ये मेरे कौन हैं। शृङ्गार की इस सरस सरिता में स्नान कर कौन धन्य न बनेगा ?

तुलसीदासजी ने भी प्रसंग को पकड़ा और अपनी प्रयोगशाला में ले जाकर इसको दीपक से प्रकाश-संभव बना दिया। राम-चरितमानस का यह हृदयग्राही प्रसंग किम मानस-पाटी को लीन नहीं कर लेता ? प्रसंग यह है—

सीय समीप ग्राम तिय जाहीं ।
 पूछन अति सनेह सकुचाहीं ।
 बार - बार सब लागहिं पाए ।
 कहहिं बचन मृदु सरल सुभाए ।
 राजकुमारि बिनय हम करहीं ।
 तिय सुभाय फछु पूछल डरहीं ।
 स्वामिनि अविनय छमवि हमारी ।
 बिलगु न मानव जानि गँवारी ।
 राजकुंवर दोउ सहज सलोने ।
 इन्ह तें लहिं कुति मरकत सोने ।

श्यामल गौर किसोर चर, सुन्दर सुषमा ऐन ।

सरद सर्वरीनाथ मुख, सरद सरोरुह नैन ॥

कोटि मनोज लजावन हारे ।

सुमुखि कहहु को आहि तुम्हारे ।

सुनि सनेह भय मञ्जुल बानी ।

सकुची सिय मन महँ मुसुकानी ।

तिन्हहिं बिलोकि बिलोकति धरनी ।

हुँ सकोच सकुचति बर बरनी ॥

सकुचि सप्रेम बाल मृग नयनी ।

बोली मधुर बचन पिक बयनी ॥

सहज सुभाय सुभग तन मोरे ।
 नाम लखन लघु देवर मोरे ॥
 बहुरि बदन बिधु अंचल हांकी ।
 पिय तन चितह भौंह करि बांकी ॥
 खंजन संजु तिरीछे नैननि ।
 निज पति कहेउ तिन्हहिं सिय सयननि ॥

नाटककार ने पुछवाया—‘नील वर्ण वाले तुम्हारे कौन हैं?’ अतः, सीताजी शृङ्गारी संकेतो द्वारा इसी प्रश्न का उच्चर देती हैं। किन्तु यहाँ लक्ष्मणजी भी थे। न तो नाटककार ने उनका ध्यान रखा, न ग्राम-वधूटियों ने, न सीताजी ने ही। अतः, तुलसीदास ने प्रसंग में लक्ष्मण को भी सम्मिलित किया, जो स्वाभाविक है। तुलसी मर्यादावादी कवि हैं। वे सदा सामाजिक सीमाओं को लेकर बढ़ते हैं। यहाँ भी वही बात है। नाटक में पथिक-वधुएँ सीधे सीता से प्रश्न कर बैठती हैं—‘आर्ये, नील वर्ण वाले तुम्हारे कौन हैं?’ तुलसीदास ग्राम वधूटियों से एकदम प्रश्न नहीं कराते। वे पहिले मनोविज्ञान का परिचय देते हैं। गाँव की स्त्रियाँ सीताजी के पास जाती हैं। वे प्रेमपूर्ण हैं। प्रेम में सहानुभूति होती है, परिचय होता है। अतः, वे सीता से पूछना तो चाहती हैं, परन्तु सकुचाती हैं। यह संकोच कितना स्वाभाविक है। गाँव की स्त्रियाँ, एक नागरी से, वह भी राजकुमारी से, पूछती संकोच तो करंगी ही! फिर पूछती भी हैं, तो बड़े आदर के साथ—वारंवार पैरों लगती हैं। मीठे सरल वचनों में बोलती हैं। ये मीठे सरल वचन नागरियों की नाई बनावटी नहीं, बरन् स्वाभाविक हैं। भारतीय स्त्री सदा से संकोचशील रही है, फिर एक बड़े कुल की स्त्री से ऐसा प्रश्न करने जा रही हैं, तो स्वाभावतः उन्हें भय लगता ही। यहाँ तक ग्रामीण नारी का मनो-विज्ञान है।

आगे कलाकार का गत्यात्मक सुन्दर चित्र है, जो मनोविज्ञान के साथ उभरा है। ग्रामीण वधुओं के हृदय में स्नेह और शब्दों में मधुरता थी। किन्तु सीताजी सकुचा गईं। सकुचा जाना स्वाभाविक था; क्योंकि उनके पतिदेव के विषय में पूछा जा रहा है। नाटककार की तीता में संकोच नहीं किष्ण, वे जानते अक्षर्य। उन्हें इस प्रकार की दुर्बिधा नहीं हुई कि उत्तर दे ना दूँ। इस आन्तरिक क्रम को तुलसी ने परखा और सामने रखा। नाटककार की सीता सुन्दर है, चित्त उदके कर्णव विवक्षित हुए। तुलसी ने लिखा—‘मन महँ सुमकाना!’ और ठीक है, तुलसी आधिक स्वाभाविक लगते हैं। मुस्कानि ना मनने ने, उभर है, तेली वधुएँ सभन जाती कि हम पर ईत रही हैं। अतः, तुलसी ने लिखा—‘मन महँ सुमकाना!’ इसका आभाव है, सीता मन ने सोचने लगीं—‘करी सीता-नारी और भेला-भाला हे ये। दुस्ते, पति

के विषय में प्रश्न थे, अतः गुदगुदी हुई; निम्नो मुखराहट कृत्यः परन्तु सीतार्जी ने उस मुखराहट को हृदय में ही रखा ।

इसके बाद तुलसी की उत्कृष्ट कला का उदाहरण है । सीतार्जी मन में मुखराहट स्त्रियों की ओर देखने लगी । क्या ? कहीं ये भजाक तो नहीं कर रही ? या वास्तव में ये जानना ही चाहती हैं कि मेरे साथ ये कौन हैं ! इसका समाधान कैसे हो सकता था, उन स्त्रियों की मुख-मुद्रा से ? परन्तु: उन्होंने स्त्रियों की ओर देखा । उनके मुख पर वास्तविकता खेच रही थी । सीता को निश्चय हो गया, प्रश्न हृदय से है । अब तो वे पृथ्वी की ओर देखने लगीं । 'विलोक' शब्द का अर्थ है—जरा गौर से देखना, दृष्टि गटाना । तुलसी ने अन्यत्र भी इसी अर्थ में इसका प्रयोग किया है—

“एक बार विलोकु मम ओरा ।”

—रामचरित मानस

“वनिता बनी स्यामल गौर के बीच

विलोकुहू री सखी ! मोहि-सी हूँ ।

—कवितावली

सीता ने थोड़ा ध्यानपूर्वक उन स्त्रियों की मुख-मुद्राओं को देखा । फिर पृथ्वी की ओर दृष्टि गड़ाई । क्या ? अन्तर्द्वेष की अवस्था है । सीता सोच रही हैं—उत्तर दूँ या न दूँ ! यदि दूँ तो कैसे ? मनुष्य जब खड़ा-खड़ा सोचता है, तब उसके नेत्र पृथ्वी पर गड़ जाते हैं । दूसरा यह भी भाव कहा जाता है—भूमि उनकी मा थी । मा के सामने पति के सम्बन्ध में पृष्ठा जा रहा है । अतः, नेत्र मा पर जा टिके कि मा के सामने कैसे बताऊँ ! सीता को दोनों ओर के संकोच ने बेर लिया—यदि स्त्रियों को उत्तर न दूँ तो वे मन में मुझे अभिमानिनी मानेंगी । यदि उत्तर दूँ, तो कैसे ?

शायि इस स्थिति से छुटकारा पा लिया बुद्धिमती सीता ने । पहले लक्ष्मण की ओर संकेत कर बताया—स्वभाविक सुन्दर और गौरों तन वाले मेरे 'लघु' देवर लक्ष्मण हैं । 'लघु' शब्द में बड़ी गार्भकता है—(१) लक्ष्मण भरत से छोटे थे । अतः 'लघु' देवर थे । (२) 'लघु' से नाड-भर का भाव झलकता है—'लाड़ले देवर ।' (३) गंगा प्रतीत होता है, ऊँचाई में लक्ष्मणजी रामचन्द्रजी से कुछ अधिक छोटे थे ।

अब शेष रहे राम ! उनका परिचय कैसे दिया जाय ? अनुभावों के बल पर, रस-धारा बहाकर उत्तर दिया रामप्रिया ने । निश्चय ही नाटककार की अपेक्षा अनुभाव अधिक सरमता एवं मार्मिकता से प्रकट हुए हैं । नाटककार की सीता मुखराहट । तुलसी की सीता मुखराहट नहीं; बस, मन में गुदगुदी पैदा हुई वा मन में मुखराहट । नाटककार की सीता ने लजा कर मुख नीचे किया । तुलसी की सीता ने भी नीचे मुख किया । मुखराहट केवल रस को ही देखकर नहीं होता । शंका होती है कि शायद उन स्त्रियों

के इस प्रश्न पर मुस्कराई हों। नीचे मुख करना भी पति की श्रौर संकेत करने का स्पष्ट चिह्न नहीं हो सकता। जेठ, समुर के सामने भी मुख नीचे हो जाता है। नाटक में सबसे बड़ा अनुभाव 'चंचल नेत्र' है, जिसने स्पष्ट ही बताया कि ये कौन हैं। नाटककार ने लिखा—स्पष्ट व्यंजना हो गई। किन्तु स्पष्टता पूरी नहीं हुई। तुलसी ने अवश्य स्पष्ट व्यंजनाएँ की हैं। उन्होंने भी नेत्रों को तिरछा करवाया है, परन्तु बाद में। इससे पूर्व दो अनुभाव श्रौर प्रयुक्त किए हैं। एक है अमोघ अस्त्र—मुख पर अंचल टँकना श्रौर दूसरा है प्रिय पति की श्रौर देखकर भौँटें देढ़ी करना अर्थात् कटात् करना। इसके बाद नेत्रों को चलाया, जो स्त्रियों की स्वाभाविक क्रिया है। इस प्रकार सीता ने 'स्पष्ट' नहीं, 'संकेतों में, सैनों से, हशारों से' अपना पति बता दिया।

निश्चय ही, प्रत्येक व्यक्ति कह देगा, तुलसी ने कच्चे सोने को कुंदन बना दिया है। नाटककार की प्रशंसा है कि उसने ऐसी सुन्दर उक्ति सोची श्रौर सरस शब्दावली में उसे प्रकट किया। मेरे कहने का कर्मा भी यह अभिप्राय नहीं है कि नाटककार किसी प्रकार कम है। मेरा भाव है, तुलसी ने प्रसंग उड़ाया मात्र नहीं, अपना बनाकर जड़ा है। नाटककार शृङ्गार को साथ लिए चला है, तुलसी मर्यादा का। फलतः, दोनों ने अपने-अपने दृष्टिकोण से देखा। बाबाजी ने जो कुछ भी भोली में से दिया, चाहे वह उनका था या पराया, वह अपूर्व, अद्भुत, नवीन श्रौर मनोहर ही था। यही है तुलसी की मौलिकता !

कविता लसी पा तुलसी की कला

काव्य हमारा प्रथमान्व महामानव है। भावों के रूप में वह जीव धारण करता है तो शब्दों या भाषा से उसका शरीर निर्मित होता है। कला का सम्बन्ध इसी भाषा या शब्दों से ही है। कला, शब्दों को कई रूपों में सजाती एवं स्थापित करती है। उनमें से पांच रूप प्रधान हैं—

(१) शब्द-योजना (२) शब्दों से चित्र र्चिचना (३) शब्दों को अलंकृत करके काव्य-सौन्दर्य बढ़ाना (४) अर्थ ध्वनन और (५) शब्द-शक्तियों से काव्य का मूल्य बढ़ाना।

(१) शब्द-योजना

सुकवि एवं महाकवि शब्दों के सम्राट् होते हैं। शब्दों का प्रयोग वे मनमाने ढंग-से नहीं करते। उनके शब्द अपने स्थान पर अडिग आ बैठते हैं। वे यदि शब्दों के पर्यायों का प्रयोग करने हैं तो सोच-समझकर। हम उनका कोई शब्द हटाकर उसके स्थान पर उसका पर्याय नहीं रख सकते। उनके प्रत्येक शब्द का अपना स्थान, मूल्य, महत्त्व एवं सूक्ष्म अर्थ होता है। इस शब्द-योजना की कला में गोस्वामी तुलसीदासजी वेजोड़ हैं। कुछ उदाहरणों से यह सिद्ध हो जायगा। उन्होंने घर के अर्थवाले ८ पर्यायों का प्रयोग किया है। वे हैं—भवन, सदन, निकेत, मंदिर, गृह, घर, गेह एवं धाम। भवन का प्रयोग उन्होंने बड़े लोगों, राजाओं या राजकुमारों के घरों के लिये किया है—

जनक भवन के सोभा जैसी।

भूपति गवने भवन तव दूतन्ह वास देवाइ।

भूप भवन किमि जाह बखानी।

सोभा दसरथ भवन कइ, को कवि बरनै पार।

निज निज भवन गए महिपाला।

आए भवन ब्याहि सब भाई।

सुर नर नारि सनाथ करि भवन चले भगवान।

कोप भवन गवनी कंकेई।

राम दत्तात्रु सीम धरि भवन गवनु तेह कीन्ह

भवन एक मुदि दस्र बनाव।

हरि नदिर तहें भिन्न जनावा।

सुखदायक एवं सुन्दर, भवन से छोटे घरों को 'सदन' कहा है, विशेषतया जहाँ उदा रहा जाता है—

सियनिवास सुन्दर सदन,
सोभा किमि कहि जाति ।
सुन्दर सदन सुखद सब काला ।
निज निज सुन्दर सदन सँवारे ।
सेवक सदन स्वामि प्रागमत् ।
सुर-दुर्लभ सुख-सदन विहाई ।
प्रिय परिवार सदन सुखदाई ।
रचे परन तून सदन सुहाए ।

भवन के साथ सुख, सुन्दरता एवं विस्तार-रहितता का भाव वैधा है तो धाम के साथ श्वेतता और विस्तार का । धाम का संबंध भी सामन्नवादी वर्ग से है । भवन और धाम में अन्तर यही है कि भवन एक होगा, उसमें अनेक धाम होंगे । साथ ही धाम के साथ पवित्रता एवं पूज्यता का भी भाव संबद्ध है—

धवल धाम बहुवरन बनाए (यज्ञसंडप में)
धवलधाम मनि पुरट पट सुघटिल नाना भाँति
तब नरनाह बसिष्ठ बुलाए ।
राम धाम सिख देन पठाए ।

यह साधारण शब्द है । प्रधानतः यह छोटे-बड़े सबके लिये प्रयुक्त हुआ है । राजा का घर, दीन का घर और देवता का घर—सबके लिये एक साधारण शब्द 'गृह' है ।

इसी प्रकार 'दिखने' के अर्थ में तुलसीदास ने देखना, हेरना, पेखना, लाखना, निहारना, जोहना, चितवना, निरखना, विलोकना, अवलोकना, चाहना—इन ग्यारह शब्दों का आवश्यकता, प्रसंग और मूल्य के अनुसार प्रयोग किया है । प्रेम के लिये भी वे अनेक शब्दों को प्रयोग में लाए हैं । वे हैं—प्रेम, प्रीति, चाह, स्नेह, नेह, अनुराग, प्यार, छोह, ममता, रति, हित, प्रणय इत्यादि, और सबके उचित प्रयोग का उन्होंने बड़ा ध्यान रक्खा है ।

(२) शब्द-चित्र

चित्रकार तूलिका की रेखाओं से जैसे चित्र खड़ा करता है सिद्ध कवि कुछ शब्दों-से वही काम करता है । सोताजी नीचे मुख किए बैठे हैं । वे वंदिनी हैं । उनके

संग ऐसी पर कम हैं। ये आग्नि घेद किए हुए हैं। बाहर एक पहरेदार खड़ा है। चित्रकार का कार्य तो रेखाएँ आन्वयक समान हो जाना, किन्तु कवि का नहीं हुआ है। वह काव्यान्वकार भी जड़ता है, भव्य रंग भी भरता है और कहता है—

नाम पाहक विषस निमि,
ध्यान तुम्हार कपाट ।
लोचन निज पद जंत्रिका,
प्राण जाहिं किहि बाट ।

शब्द-चित्रों के कुट्ट और उदाहरण लीजिए—

(क) बहुरि बदन बिधु अंचल ढाँकी
पियतन चितइ भौंह करि बाँकी ॥
खंजन मंजु निरीछे नयननि ।
निजपति कहेउ तिन्हहिं सिय सैननि ॥

(ख) चितवति चकित चहूँदिसि सीता ।
कहूँ गए नृप किशोर मनु चीता ॥
जहँ बिलोक मृग सावक नैनी ।
जनु तहँ बरिस कमल सित खेनी ॥
जता ओट तव सखिन्ह लखाए ।
स्यामल गौर किसोर सुहाए ॥
देखि रूप लोचन ललचाने ।
हरथे जनु निज निधि पहिचाने ॥
थके नयन रघुपति छबि देखें ।
पलकन्हि हूँ परिहरीं निसेषें ॥
लोचन मग रामहिं उर आनी ।
दीन्हें पलक कपाठ सयानी ॥

(ग) पुरतें निकसी रघुवीर बधूँ,
वरि धीर दए मग में डग दूँ ।
भलकीं सरि भाल कनी जल की,
पुट सूखि गए मधुराधर वै ।
फिरि बूझति हूँ चलनो अब केतिक,
पनकुटी करिहौ कित हूँ ।
सियकी लखि आतुरता पिय की,
अँखियाँ अति चारु चलीं जल चबे ।

पहले दो उदाहरणों में स्थिर-चित्र हैं और तीसरे चौथे (ख एङ् ग) में गत्यात्मक। इन अंतिम दो को तूलिकावद्ध करना कठिन है। हाँ, लेखनविद्ध किया जा सकता है। गोसाईंजी पूरे शब्द-चित्रकार हैं।

(३) शब्द-शृंगार

समर्थ कवि के सामने अलंकार हाथ जोड़े सेवक के समान खड़े रहते हैं। उसके संकेत-मात्र से वे अपने आसन पर आ विराजते हैं। गोस्वामीजी की लेखनी से अलंकार स्वतः प्रसूत होते रहते हैं। उनका अनुप्रास अपने आप आ बैठता है, रीति-काल के कवियों की नाईं बलपूर्वक स्थान नहीं बनाता। हमें प्रतीत ही नहीं होता कि अनुप्रास हमारी आँखों के सामने से सरक गया है।

बंदउँ गुरु पद पदुम पराग।
सुहृचि सुबास सरस अनुराग ॥
जन मन मंजु मुकुर मल हरनी।
फिएँ तिलक गुनगन बस करनी ॥
मति कीरति गति भूति भलाई।
जब जोहि जतन जहाँ जोहि पाई ॥

कोई पन्ना पलट डालिए, अनुप्रास बैठे या लेटे अवश्य दिखाई पड़ेगा।

अर्थालंकारों के प्रयोग में भी गोस्वामीजी ने बड़ी निपुणता दिखाई है। 'उपमा कालिदासस्य' प्रसिद्ध है। किन्तु इस प्रसिद्धि के एक बड़े अधिकारी तुलसी भट्ट सामने आ जाते हैं और ऐसी-ऐसी उपमाएँ देते हैं कि पाठक या श्रोता सोचने लगता है, क्या दोनों हाथों में दो अनामिकाएँ नहीं होतीं। तुलसी जैसे लम्बे साँग-रूपक इतनी अधिक मात्रा में हिन्दी के किस कवि ने लिखे हैं। उनका 'मानस' रूपक कई प्रघों तक चलता है। उनकी उत्प्रेक्षाएँ बड़ी प्रभावपूर्ण हैं, जहाँ के बल पर बलात् खींची हुई नहीं। इसके कुछ उदाहरण उनके वर्षा और शरद वर्णन हैं—

भूमि परत भा डार पानी।
जनु जीवहि माया लपटानी ॥
दादुर धुनि चहुँ ओर सुहाई।
बेद पढ़ाहि जनु बहु समुदाई ॥
निसि तम घन खद्योत बिराजा।
जनु दंभिनह कर मिला समाजा ॥
फूलें कास सकल सहि छाई।
जनु वर्षा कृत प्रगट बुढ़ाई ॥

(८) अर्थ-ध्वनन

अर्थ न जानने हुए भी जब शब्द-श्रवण-भाव में अर्थ का आभास हो जाय तो वहाँ अर्थ-ध्वनन होता है। शंकराचार्य की इनके लिये अत्यन्त प्रसिद्धि है। हिन्दी-में तुलसी ने भी इनका प्रयोग किया है। रामचरित मानस, कवितावली एवं गीतावली में यह भरपूर है, विशेषतः रामचरितमानस में। दो उदाहरण देखिये—

पुष्पवाटिका में मीना जी आ रही हैं। वे आभूषणों से लदी हैं। दूर से उनके बजनेवाले आभूषणों की ध्वनि आ रही है। कवि ऐसे शब्दों का प्रयोग करता है। जिनसे आभूषणों के बजने का आभास होता है—

कंकन किंकिनि तूपुर धुनि सुनि ।
कहत लयन सन राम हृदय गुनि ॥

यहाँ 'न' के अतिशय प्रयोग ने आभूषणों की ध्वनि का चोतन कर दिया है। इसी प्रकार बादलों के गर्जन का वर्णन तुलसीदास करते हैं—

घन घमंड नभ गरजत घोरा ।

संस्कृत-हिन्दी में इन विशेषताओं को गुणों के अन्तर्गत माना जा सकता है। किन्तु अर्थ ध्वनन और गुणों में कुछ अन्तर है। माधुर्यवाची शब्दों से अर्थ का चोतन होना आवश्यक नहीं है अर्थध्वनन में यह आवश्यक है। गुण तीन हैं—माधुर्य, श्रोत्र एवं प्रसाद। गोस्वामीजी में तीनों गुण पूर्ण मात्रा में भरे हैं। होने भी चाहिए। वे सगुणवादी हैं और 'सगुणता' में उनका पूर्ण विश्वास है।

माधुर्य गुण का उदाहरण—

(क) देखि देखि री दोउ राज सुवन ।
गौर स्याम सलौने लोने, लोने लोयननि
जिन्हकी सीभा तैं सीहै सकल भुवन

—गीतावली

(ख) मुख पंकज कंज बिलोचन मंजु
मनोज सरासन सी बनी भौहें ।
कमनीय कलेवर, कोमल स्यामल
गौर किशोर, जटा सिर सोहें ।

—कवितावली

(ग) सकल सुमंगल अंग बनाएँ ।
करहै गान कलकंठि लजाएँ ।

कंकन किकिनि तूपुर वार्जाहि ।
चालि बिलोकि काम गज लाजहि ।

—रामचरित मानस

श्रोज गुण—

(क) क्रुद्ध कृतांत समान कपि
तन स्ववत सोनित राजहीं ।
मर्दाहि निसाचर कटक भट
बलवंत घन जिमि गाजहीं ।
भारहि चपेटन्ह डारि दांतन्ह
काटि लातन्ह सींजहीं ।
चिक्करहि मर्कट भालु छल
बल करहि जेहि खल छीजहीं ।

—रामचरित मानस

(ख) डिगति जवि अति गुवि,
सर्व पव्वे समुद्र सर ।
ब्याल बधिर तेहि काल,
बिकल दिगपाल चराचर ।
दिग्गयंद लरखरत,
परत दसकंठ मुखभर ।
सुर विमान हिम भानु,
भानु संघटित परस्पर ।
चौके विरंचि संकर सहित,
कोल कमठ अहि कलमर्यौ ।
अह्मांड खंड कियो चंड धुनि,
जबाहि राम सिवधनु बल्यौ ।

—कवितावली

प्रसाद गुण तो तुलसी में सर्वत्र विद्यमान है ।

५. शब्द-शक्ति

काव्य में शब्द अपनी शक्ति से ही नो जीवित रहता है । शब्द की तीन शक्तियाँ हैं—अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना । इन शक्तियों के प्रयोग पर ही काव्य अर्थमय, मंगल्य या उत्सव माना जाता है । उत्तम काव्य में व्यञ्जना का प्राधान्य होता है । गोस्वामीजी ने भी लक्षणा और व्यञ्जना का प्रचुर प्रयोग किया है । कुछ उदाहरण देलिये—

(क) मैं सुकुमारि नाथ अन जोगू ।
तुम्हीं उचित तप मो कहूँ भोगू ॥
तत्त्व प्रेगकर मन अरु तोरा ।
जानत प्रिया एकु मन मोरा ॥
नो मनु मदा रहत तोहि वाहीं ।
जानु प्रीति रसु एतनेह माहीं ॥
बहुरि गौरिकर ध्यान करेहू ।
भूप किसोर देखि किन लेहू ॥
पुनि आउब ऐहि बिरियाँ काली ।
अस कहि मन बिहँसी एक आली ॥

—रामचरित मानस

(ख) विध्य के बासी उदासी तपोव्रतधारी महा विनु नारि दुखारे ।
गीतम तीय तरी, तुलसी, सो कथा मुनि भ मुनिबृन्द सुखारे ।
ह्वँ हैं सिला सब चंद्रमुखी परसे पद मंजुल कंज तिहारे ।
कीन्हीं भली रघुनायक जू करुना करि कानन जो पगु धारे ।

—कवितावली

ी प्रकार कला के सभी उपकरणों से तुलसी की कविता अलंकृत हुई है ।

केशवदास की रामचन्द्रिका

हिन्दी जगत में महाकवि केशव का स्थान ऊँचा एवं अद्वय है। जैसे आलोचकों ने उनके ऊपर स्तुति के श्वेत पुष्प भी बरसाए हैं और निन्दा के पापाण भी। हिन्दी साहित्य में एक दोहा परम प्रसिद्ध है—

सूर सूर तुलसी सती उडुगन केशवदास ।
अबके कवि खद्योत सम जहँ तहँ करत प्रकास ॥

इस दोहे में सूरदास और तुलसीदास को सूर्य और चन्द्र बतलाया गया है तो केशवदास को उडुगन अर्थात् आकाश गंगा। अकेले केशवदास अन्य सभी तारागणों के समान हैं। यह बहुत बड़ा मान है केशवदास का। दूसरी ओर आचार्य केशव की कठु आलोचना भी कम नहीं हुई है। जनश्रुति है कि एक बार केशवदास के प्रेत ने गोस्वामी तुलसीदासजी को पकड़ लिया था। केशवदास मरने के बाद प्रेत बने थे, यह तो कौन जान सकता है किन्तु आज हिन्दी संसार उन्हें 'कठिन काव्य का प्रेत' भूट से कह देता है। उनकी कविता की क्लिष्टता को प्रकट करने के लिए एक काव्योक्ति सुनाई जाती है "कवि को देन न चाहै विदाई। पूछै केशव की कविताई।" केशव के काव्य में दोषों की खोज की गई है और उदाहरण स्वरूप उनके छन्द रखे गए हैं। आचार्य प्रवर पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने उन्हें हृदयहीन कवि बताया है।

आलोचना का इतना ऊहापोह उनकी रामचन्द्रिका को ही लेकर हुआ है और आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जब उन्हें हृदयहीन बताया करने हैं तो उनका ध्यान भी रामचन्द्रिका पर ही टिका है। कवि प्रिया और शक्ति प्रिया जलवा प्रिय हैं। अतः वहाँ उनका आचार्यरस प्रवाण है। रामचन्द्रिका में केशवदास एक शुद्ध कवि के रूप में दिखलाई पड़ते हैं। रामचन्द्रिका की प्रसिद्धि भी उनके ग्रंथों में सबसे अधिक है। रामचन्द्रिका का मान लेंगे ही तुलसीदास के स्थान ग्रंथ रामचरित मानस का समान हो आता है। फलतः रामचन्द्रिका का सूत्रांतर समस्त हुआ है, और होगा ही क्योंकि क्योंकि रामचरित मानस ने हिन्दी जगत को अभिभूत कर लिया है एवं अनेक ने उसका स्थायी स्थान बन गया है। रामचरित मानस की तुलना में ही रामचन्द्रिका के दोष प्रकटित हुए हैं। जैसे रामचन्द्रिका का अर्थ निर्भी अस्तित्व भी है।

प्रत्येक नारी-भर के दो रूप होते हैं—एक अपना अक्षिणत और दूसरा शोचन। पहिले रूप ने हम उसके गिनो गुण-दोष देखने हैं और दूसरे में इन उसका तुलनात्मक

करवाना करते हैं कि वह परिवार या समाज के अन्य व्यक्तियों के सम्बन्ध से कैसा है। किन्तु कवि या कृतक के भी ये ही दो रूप होते हैं। रामचन्द्रिका की भी परीक्षा हम इन दोनों रूपों में कर सकते हैं। पहिले रूप में उसकी-अपनी विशेषताएँ ढूँढी जा सकती हैं और दूसरे रूप में रामचरितमानस के सामने खड़ा करके उसे मापा जा सकता है। अपने निजी रूप में रामचन्द्रिका की अपनी कुछ विशेषताएँ हैं जिन्होंने रामचन्द्रिका को महत्त्वपूर्ण स्थान दिलाया है। वे हैं—

- (१) संवाद।
- (२) वर्णन।
- (३) अलंकार।
- (४) व्यंजना-प्रयोग।

(१) संवाद

आचार्य केशव की रामचन्द्रिका अपने उत्कृष्ट संवादों के लिए विश्रुत है। यह यान नहीं है कि सभी संवाद सुन्दर और उत्तम हैं। उनका सुमति-विमति संवाद अलंकार प्रदर्शन के लिए हुआ है। यह संवाद प्रसन्न राघव के प्रथम अंक से ग्रहण किया गया है। प्रसन्न राघव में मञ्जीरक और नूपुरक राजाओं का वर्णन करते हैं किन्तु वहाँ अलंकारों का प्रदर्शन नहीं है और संवाद बहुत संक्षिप्त है। इसी प्रकार कौसिल्या राम का संवाद, बाँध कर जकड़ा गया है। ऐसे कुछ दो चार संवादों को छोड़ कर रामचन्द्रिका के अधिकांश संवाद सरल, सरस, सुन्दर और गतिप्रय हैं। बीच-बीच में सुन्दर व्यंजना को बिठा दिया गया है जिससे संवादों में बड़ी काव्यात्मकता आ गई है। उक्ति चमत्कार को तो कहीं भी केशवदास ने हाथ से नहीं खोया है। इसका सुन्दर उदाहरण है—
अंगद रावण संवाद। कुछ आलोचकों की दृष्टि में यह संवाद तुलसी के अंगद-रावण संवाद से बढकर है। रामचन्द्रिका के ऐसे ही सुन्दर, अर्थ संवाद हैं—रावण-बाण संवाद, विश्वामित्र-जनक-राम-लक्ष्मण संवाद, सीता-हनुमान संवाद, लव-कुश-विभीषण-अंगद संवाद। रामचन्द्रिका के संवादों की उत्कृष्टता देख कर रामलीला खेलने वाले बीच-बीच में रामचन्द्रिका के संवादों का उपयोग करते हैं। संवादों में इतनी सफलता आचार्य केशव को इसलिए प्राप्त हो गई क्योंकि वे स्वयं अच्छे वाक्पटु व्यक्ति थे। एक बार झुंड होकर सम्राट् अकबर ने औरछा युवराज महाराज इन्द्रजीतसिंह पर एक करांड रूप का अर्थ दंड घोषित कर दिया। छोटी-सी रियासत इतने भारी अर्थ दंड को देने में असमर्थ थी। इस अर्थ दंड से मुक्ति प्राप्त हो, यह भार आचार्य केशव को सँपा गया। केशवदास अपनी ताम्बाम में बैठकर आगरे में राजा बीरबल के पास गए। बीरबल के भजन पर पहुँच कर एक सेवक से महाकवि केशव ने कहा—
जहाँ दंड है, आँद्रे से कवि केशव मेट करने आए हैं। राजा बीरबल ने कहला

दिया—उदर में भयंकर शूल है अतः भेंट नहीं कर सकूंगा। केशवदास ने उत्तर दिया—सेवक, कह दो, मैं शीघ्र ही अपयश की कुछ काव्यात्मक चूर्ण-पुड़िया भेजूंगा, उससे उदर शूल अत्रश्य शान्त हो जायगा। सुनकर राजा वीरवल दौड़े आए। ऐसे वाक्पटु मनुष्य से आशा यही थी कि वह सुन्दर संवाद लिखता।

अंगद रावण संवाद में केशवदास ने अपने राजसभा के अनुभव को ग्युब भरा है और राजनैतिक दाँव पेंचों के पासों को इधर-उधर फिकवाया है। यह ठीक है कि यह संवाद हनुमन्नाटक के अंगद-रावण संवाद को सामने रखकर लिखा गया है किन्तु बन गया है नितान्त मौलिक। अंगद राजसभा में पहुँचता है। रावण उससे पूछता है तो अंगद उसका उत्तर बड़ी निपुणता से देता है—

रावण—कौन हो, पठये सो कौने, ह्याँ तुम्हें कह काम है।

अंगद—जाति वानर, लंक नायक दूत, अंगद नाम है ॥

रावण—कौन है वह बाँधि के हम देह पूछ सबे वही।

अंगद—लंक जाँरि संहारि अक्ष गयो सो बात बूथा कही ॥ १६-४

रावण प्रथम चरण में तीन प्रश्न करता है। अंगद दूसरे चरण में उन तीनों का संक्षिप्त, तीखा और स्पष्ट उत्तर दे देता है। साथ ही अंगद 'लंकनायक दूत' कहकर अपनी राजनैतिक निपुणता भी उत्तर में भर देता है। हनुमन्नाटक में अंगद कहता है—मैं राम का दूत हूँ।^१ किन्तु आचार्य केशव उसे बदल देते हैं और कहलाते हैं "लंकनायक दूत"। इस उत्तर से रावण के साथ-साथ श्रोता या पाठक की उत्सुकता जग जाती है कि 'लंकनायक' कौन ?

लंक नायक को ? विभीषण देव वृषण को वहै।

मोहि जीवित होहि क्यों ? जग मोहि जीवित को कहै ?

मोहि को जग मारि है ? दुरबुद्धि तेरिय जानिये।

कौन बात पठाइयो कहि वीर बेगि बखानिये ॥ १६-७

पहिले छन्द के पहिले चरण में एक वक्ता का कथन था तो दूसरे चरण में दूसरे वक्ता का। यही बात तीसरे और चौथे चरण में है। पंक्ति या चरण के पहिले वक्ता का नाम दिया गया है! इस दूसरे छन्द में चरण के पूर्व वक्ता का नाम नहीं लिखा गया है। इतने पर भी पाठक या श्रोता शब्दों के पढ़ते ही समझ जाता है कि कौन बोल रहा है? वह केशवदास की अपूर्व सफलता है। नायक कथनों से छिद्रता या दुर्बलता नाममात्र का भी नहीं है। लंकनायक विभीषण है, अंगद ने यह उत्तर राजनैतिक विचक्षता के साथ दिया है। वह रावण का वक्ता देता है—अम ने विभीषण

१. 'अज्ञेति मां रावण रामदूत'—हनुमन्नाटक ५-१५

को कक्षा का राजा मान लिया है। राजनीति में प्रायः देखा जाता है कि सम्राट् या शाहशाही राजा जिन को पद दे दे, वन स्वीकार कर लिया जाता है। अंगद कहता है कि राम ने विभीषण को राजा मान लिया है, अतः अब लंकनायक विभीषण है ? दूसरे, विभीषण के राम से मिल जाने पर तेरा राज्य मंदिर में पड़ गया है, अब तू जीवित न रहना। तीसरे, मुझे क्या राम ने नहीं, तेरे भाई विभीषण ने भेजा है। अब भी अक्षर है चैन जा। भाई को भाई का ध्यान है। अतः मैं लंकनायक विभीषण का दूत बनकर यहाँ आया हूँ। चौथे, यदि कहीं अंगद कह देता कि मुझे राम ने भेजा है तो रावण कह सकता था—अरे वह राज्य से निकाल दिया गया है, वनवासी है। एक राजा दूसरे राजा का भयमान किया करता है, राजदूत की बातें सुना करता है, वनवासियों के दरकारों की नहीं। इन उत्तर से रावण की बोलनी बन्द हो गई। केशवदास इस प्रकार व्यंजना और शब्दों का प्रयोग करके काव्यव्य उपजा देते हैं। इसी प्रकार का संक्षेप, सरल, चुभना हुआ और व्यंजना से भरा अंगद-रावण का दूसरा संवाद-छन्द देखिए—

कौन के सुत ? बालिके, वह कौन बालि, न जानिये ?

कौल चांपि तुम्हें जो सागर सात न्हात बखानिये ॥

हैं कहाँ वह ? वीर अंगद देवलीक बताइयो ।

क्यों गये ? रघुनाथ वान विमान बैठि सिधाइयो ॥ १६-६

इन संवादों में केशवदास की शब्द योजना दर्शनीय है। थोड़े से शब्दों के पीछे बहुत कुछ छिपा हुआ है। “न जानिये” की बक्रोक्ति और “रघुनाथ वान विमान बैठि सिधाइयो” की व्यंजना कैंसी सबल और मार्मिक है ! पूरा छन्द ही व्यंजना को समेटे हुए है। यह छन्द हनुमन्नाटक के छन्द का आधार बनाकर लिखा गया है।^१ किन्तु हनुमन्नाटक के छन्द में वह व्यंजना नहीं है जो आचार्य केशव ने उपजाई है। उसमें जब रावण पूछता है कि तेरा पिता कुशल से है ? तो अंगद कह देता है—राम के अप्रसन्न होने पर कुशल कहाँ ?

रावण देखता है कि वाक्पटु अंगद से बातों में जीतना सरल नहीं है। वह राजनैतिक वाक्पटुओं को शपनाता है और भेद-नीति का सहारा लेकर अंगद से कहता है—अंगद, तू अंगदे पिता का अच्छा पुत्र है और प्रत्येक संपूत अपने पिता का बदला लेता है। यदि वह पिता के वैर का प्रतिकार नहीं करता है तो जगत उसकी निन्दा करता है।^२ यह तो तू जानता ही है कि तेरे पिता को किसने मारा है ? राम ही ने ना ? तो तू राज्य के पिता का वैर नका। पर तू बदला ले कैसे सकता है ? सुजीव इत्यादि सब

१- हनुमन्नाटक, पृ. १० ।

२- भाव-विश्लेष, पृ. १६ ।

राम के साथ हैं और तू अकेला है। अतः तू मेरी सेना ले जा और सुग्रीव सहित राम को मार डाल^१। अंगद को अब भी अडिग देखकर रावण राजनीति का एक और अचूक अस्त्र फेंकता है। वह अंगद से कहता है—तुझे लज्जा नहीं लगती। तू बार-बार राम के गुण गाता है। एक काम कर, तू मेरे पास रह जा। मैं राम लक्ष्मण को मार कर तुझे वानरों का राजा बना दूँगा।

उरसि अंगद लाज कछू गहौ । जनक घातक बात बृथा कहौ ।

सहित लक्ष्मण रामहि संहरोँ । सकल वानरराज तुम्हें करौँ ॥ १६-१८

‘उरसि अंगद लाज कछू गहौ’ में वक्रोक्ति और व्यंजना दोनों भरी हैं। आचार्य केशव ने अपने संवादों में वक्रोक्ति का पल्ला कसकर पकड़ा है। फलतः वे हृदयस्पर्शी बन गये हैं। वक्रोक्ति के अन्य उदाहरण देखिए—

खव लक्ष्मण से—त हौँ मकराक्ष, त हौँ इन्द्रजीत ।

३६-१७

पुनः विभीषण से—

आउ विभीषण तू रण वृषण । एक तुही कुल को निजभूषण । ३७-१६

अंगद की अन्य उक्तियों में कथन की वक्रता देखिए—

बहै बिसरचौ जिन खेलत ही तोहि बांधि लियो । १६-११

वेई सु तौ जिनकी चिर चेरिज नाच नचाइ केँ छाँड़ि बियो ॥ १६-१४

राखि भुज सीस तब और कहँ राखहु । १६-१६

(२) वर्णन

रामचन्द्रिका वर्णनों का सागर है। ऐसा प्रतीत होता है कि महाकवि ने अलङ्कार एवं छन्द के बाद संवादों और वर्णनों पर ही विशेष ध्यान दिया है, अन्य बातों पर नहीं। राम के राज्य तिलक के बाद तो रामचन्द्रिका के ५ प्रकाशों (२८ से ३२ वें प्रकाश तक) में तो बस वर्णन ही वर्णन भरे हैं। सम्पूर्ण रामचन्द्रिका पर दृष्टि दी जाय, तो भी वर्णनों का किन्तार दिखाई देगा। वृक्ष में वर्णन तो वर्णन मात्र हैं और उनमें कोई राजकीयता प्राप्त नहीं होगी। जैसे— रक्षण वर्णन (२६), संगीत वर्णन, नृत्य वर्णन, ५६ प्रकार का भोजन वर्णन (६०), सीता का नन्द-सिख वर्णन (६१)। प्रत्येक कवि का अपना अनुभव क्षेत्र होता है। जब वह अपने इस क्षेत्र में प्रवेश करता है तो उसे बड़ी भावुकता मिलती है। केशवदास जी भी कुछ वर्णनों में पूर्ण सफल हुए हैं। वे वर्णन हैं—(१) आतंक रण का वर्णन (२) दुर्वायस्था वर्णन (३) प्रातः काल वर्णन।

आचार्य केशवदास के आतंक-भय और त्रास का वर्णन बड़ा ही सुन्दर और श्रेष्ठ किया है। विश्व विशुन क्रोधावतार नृसिंह-द्रोही परशुराम के आते ही दशरथ को सेना की क्या वशा हो गई, कवि इसका रोमान्चकारी वर्णन देता है। बड़े-बड़े शून्वीर मिर फन दैर राव कर भाने। जब दूसरों ने देखा कि दृष्टि में पड़ने वाले हैं तो भूट से कंचुकियो और साड़ियो का आश्रय लिया। मनुष्य ही नहीं पशु भी घम्त हो न्वड़े के न्वड़े रह गए। इस अवस्था का मर्जाव चित्रण महाकवि ने इन शब्दों में किया है :—

मत्त दंति अमत्त ह्वं गये देखि-देखि न गज्जहीं।
 ठौर-ठौर सुवेग केशव दुंडुभि नहीं बज्जहीं ॥
 डारि-डारि हृथ्यार सूरज जीव लै लय भज्जहीं।
 काटि कें तन त्रान एकहि नारि भेषन सज्जहीं ॥ ७-२

अंगद जब रावण की राजसभा में प्रवेश करते हैं तो प्रतिहार सूर्य, चन्द्र, कुबेर, ब्रह्मा, नारद इत्यादि देवताओं को डाटना और फटकारता है। प्रतिहार की आतंक से भरी यह वाणी नाटकीय स्थल पर रखी गई है। इसका उद्देश्य है कि अंगद भी भयभीत हो जाय। प्रतिहार और से डाटना हुआ कहता है—

पढ़ी विरंचि सौन वेद, जीव ! सोर छंडि रे।
 कुबेर बेर कै कही, न यक्ष मीर संडि रे ॥
 दिनेश जाय दूरि बैठि नारदादि संगही।
 न बोल चंद मंद बुद्धि इन्द्र की सभा नहीं ॥ १६-२

यह छन्द हनुमन्नाटक के निम्नलिखित छन्द का छायानुवाद है—

ब्रह्मन्तधयनस्य नैष समयस्तूर्णो वहिः स्थीयतां।
 स्वल्पं जल्प बृहस्पते जडमते नैषा सभा वज्रिणः ॥
 स्तोत्रं संहार नारद स्तुतिकथालापैरत्नं तुम्बुरो।
 सीतारत्नकभल्लभनहृदयः स्वस्थो न तंकेड्यरः ॥ ८-४५

आचार्य केशव ने छन्द के प्रथम दो चरण हनुमन्नाटक के आधार पर लिखे हैं और अन्तिम दो चरण स्वतन्त्र हैं। नाटककार ने कुबेर की खर्चा नहीं की है जबकि आचार्य केशव ने उसे भी रावण की राज्य सभा में स्थान दिया है। इससे रावण की समृद्धि का पता चल जाता है। केशवदास कर्ण को आस्था दिलवाते हैं—अरे तू वहाँ बहुत दूर पीछे बैठ जहाँ नारद इत्यादि मृगि मृगि बैठे हैं। चन्द्रमा को कहा जाता है—तू बड़ा मूर्ख है ! क्यों बहक रहा है। समझले, यह इन्द्र की सभा नहीं है। “इन्द्र की सभा नहीं” में गहरी व्यजना का पुट है।

इसी प्रकार जब कुम्भकर्ण युद्ध के लिए प्रस्थान करना है तो जगत एवं राम-सेना पर भय और त्रास का पर्दा पड़ जाता है। उनकी क्या दशा होती है कवि के शब्दों में पढ़िए—

कुम्भकर्ण रावणै प्रदक्षिणा सु दं चलयो ।
हाय - हाय ह्वं रह्यौ अकास आसु ही हल्यौ ॥
उड़ें दिसा दिसा कपीस कोटि कोटि स्वांस ही ।
चपें चपेट बाहु जानु जंघ सों जहीं तहीं ।
लिये लपेट ऐचि ऐचि वीर बाहुवात ही ।
भले ते अन्तर्क्ष ऋक्ष लक्ष लक्ष जात ही ॥ १८-२१

जब राम की सेना अश्वमेध का घोड़ा लिए जग विजय के लिए प्रस्थान करती है तो कम्पा आतंक और त्रास फैलता है, इसका वर्णन देखिये—

नाद पूरि धूरि पूरि तूरि बन चूरि गिरि,
सोखि सोखि जल भूरि भूरि थल गाथ की ।
केशोवास आस पास ठौर ठौर राखि जन,
तिनकी सम्पति सब आपने ही हाथ की ।
उन्नत नवाय नत उन्नत बनाय भूप,
शत्रुन की जीविकाऽति मित्रन के साथ की ।
सुद्वित समुद्र सात मुद्रा निज सुद्वित कै,
आई दिसि - दिसि जीति सेना रघुनाथ की ॥ ३५-१०

आचार्य केशव ने वृद्धावस्था का चित्रण बड़ा ही स्वाभाविक, सुन्दर, सजीव और सम्पूर्ण किया है। वृद्धावस्था के ऐसे सजीव चित्र बहुत ही कम प्राप्त होते हैं। दो उदाहरण देखिये—

वृद्धा स्त्री अनुसूया का वर्णन—

भिर सेत विराजै कीरति राजै, जनु केशव तपवल की ।
तटु बलित पत्तित जानु, सकल दामना, निरकारि गई थल थल की ।
कर्मपति शुभ प्रीयां, सब अंग सीवां, देखत चित्त भुला हीं ।
जनु शनने मन प्रान्त, यह उपदेशति, वा जग ये कछु नाही ॥ ११-५

वृद्धावस्था में शाश्वतों की क्या दशा हो जाती है इसका यथातथ्य और इन्द्रियस्पर्शी चित्र देखिए—

कंपें उर बानि उगें बर डीठि त्वन्नाऽति कुचें सकुचें मति बेतों ।
नवं नवप्रीव थकें गति केशव बालक ते सँग ही सँग खेली ॥

निये मख आधिन व्याधिन संग जरा जब आवै ज्वरा की सहेली ।

भगं सब देह दसा, जिय साथ रहै दुरिदोरि दुरास अकेली ॥२४-११

रामचन्द्रिका में केशवदान ने प्रकृति वर्णन बड़े विस्तार से किया है । भक्तिकाल के दो ही कवि हैं जिन्होंने प्रकृति का इतना प्रमुख स्थान दिया है; वे हैं जायसी और केशव । जायसी का प्रकृति वर्णन उदीपनात्मक है ना केशव का अलंकृत । केशवदास ने प्रधानतया प्रकृति के आलम्बन रूप को अलङ्कारों से सजाया है । उदीपनात्मक प्रकृति वर्णन भी हैं । रामचन्द्रिका में आरम्भ से अन्त तक प्रकृति वर्णन प्रचुरता से व्याप्त है ।^१ इस समूच प्रकृति वर्णन में अनेक छन्द बड़े सुन्दर हैं, विशेषकर प्रातः काल मध्याह्नी ।

अभी सूर्योदय नहीं हुआ है । ऊपा की लालिमा पूर्व दिशा में बिखर चुकी है । कवि इस लालिमा का वर्णन करता हुआ कहता है—

व्योम में मुनि देखिये अति लालश्री मुख साजहीं ।

सिंधु में बड़वाग्नि की जनु ज्वाल माल बिराजहीं ॥ ५-१२

अब सूर्य उदय हो गया है । वह भी लाल मुख है । धीरे-धीरे वह आकाश में ऊपर चढ़ता है । तारे छिप जाते हैं । लाल सूर्य को लालमुख बानर बनाने हुए कवि एक सुन्दर सांग रूपक देता है—

चढ़ी गगन तरु धाय, दिनकर बानर अरुन मुख ।

कीन्हो भुकि भहुराय, सकल तारका कुसुम बिन ॥ ५-१३

सूर्योदय के साथ जग-जीवन में स्पन्दन आ गया है । भीरे उड़ने लगे हैं, द्वीप-ज्योति मलीन हो गई है, चकवे के पास चकवी पहुँच गई है—

अमल कमल तजि अमोल, मधुप लोल टोल टोल,

बैठत उड़ि उड़ि करि - कपोल दान - मानकारी ।

मानहु मुनि ज्ञानवृद्ध, छोड़ि छोड़ि गृह समृद्ध,

सेवत गिरिगण प्रसिद्ध, सिद्ध - सिद्धि - धारी ॥

१. रामचन्द्रिका—वाग वर्णन (१-३० से ३५ तक एवं ३२-३ से लेकर २० तक) ; वन वर्णन (३-१; ८-३६, ३७, ४४; एवं ११-१६ से लेकर २२ तक) ; पंचवटी वर्णन (११-१७, १८, १६) ; गोदावरी वर्णन (१६-२३ से लेकर २६ तक) ; पंपासर वर्णन (१२-४७ से लेकर ५० तक) ; पर्वत वर्णन (१३-७, ८) ; वर्षा वर्णन (१३-६ से लेकर २२ तक) ; शरद वर्णन (१३-२३ से लेकर २७ तक) ; समुद्र वर्णन (१४-४२, ४२) ; त्रिवेणी वर्णन (२०-२६ से लेकर ३३ तक) ; आरभ्य वर्णन (२०-३५ से लेकर ४१ तक) ; चन्द्र वर्णन (३०-४२ से ४६ तक) ; बसंत वर्णन (३०-७२ से ४० तक) ; कृषि पर्वत, मग्नि और जलाशय वर्णन (३२-२६ से लेकर २३ तक) योग १५५ छन्द कुंठा ।

तरणी किरणी उदित भई, दीपज्योति मलिन गई,
सदय हृदय बोध उदय, ज्यों कुबुद्धि नासै ॥
चक्रवाक निकट गई चकई मन मुदित भई,
जैसे निज ज्योति पाय, जीव ज्योति भासै ॥ ३०-१६

(३) अलङ्कार

आचार्य केशव अलङ्कारवादी हैं यह तो उनकी स्वीकारोक्ति से स्पष्ट है। वे कहते हैं—

जदपि सुजाति सुलच्छनी सुबरन सरस सुवृत्त ।
भूषन बिन न विराजई कबिता बनिता मित्त ॥

इस सिद्धान्त के उदाहरण स्वरूप ही रामचन्द्रिका लिखी प्रतीत होती है। अलंकारों में भी आचार्य केशव को विरोध मूलक अलंकार अधिक प्रिय हैं, यद्यपि उन्होंने साम्य मूलक अलंकारों का खुलकर वाजार सजाया है। सरल और क्लिष्ट श्लेष रामचन्द्रिका में मिल जायेंगे; उल्लेख के सरस उदाहरण पर्याप्त मिलेंगे, रूपक, उपमा और उत्प्रेक्षा की राशि खुली मिलेगी। इतने पर भी उनका स्वामित्व है परिसंख्या और विरोधाभास पर। जिस प्रकार सेनापति श्लेष के लिये; दीनदयाल गिरि अन्वोक्ति के लिये, जायसी हेतुत्प्रेक्षा के लिये; तुलसी उपमा और सांग रूपक के लिये प्रसिद्ध हैं उसी प्रकार केशव अपने सरिसंख्या और विरोधाभास के प्रयोग के लिए ख्यात हो गए हैं। दोनों अलङ्कारों के उदाहरण देखिए—

परिसंख्या ।—

(क) मूलन ही की जहाँ अधोगति केशव गाइय ।
होम हृताशन धूम नगर एक मतिनाइय ॥
दुर्गति दुर्गम हो धु कुटिल गति मरितन ही में ।
श्रीफल को प्रसिलाप प्रगट कधि कुल के जीमें ॥ १-४८
अति चंचल जहें खलबल विधवा बनी न नारि ।
मन मोहो आधिराज को अद्भुत नगर निहारि ॥ १-४९

(ख) चित्र ही में आज बर्णसंकर विलोकियत,
व्याह ही में नारिन के गारिन सों काज है ।
ध्वज कंपयोगी निशि चक्र है वियोगी,
द्विजराज मित्र दोषी एक जलद समाज है ॥
मेवै तो गगन पर गाजत नगर घेरि,
अपयेश डर यश ही को लोभ आज है ।

दुःख ही को खंजन है, मंडन सकल जग,
चिर - चिर राज करो जाको ऐसो राज है ॥ २७-५

(ग) नृति वे के नाते पाप पहने तो लूटियत,
तोरिबे कों मोह तर तोरि डारियतु है ।
घालिने के नाते गर्व घालियतु देवन के,
जारिबे नाते अघ शोध जारियतु है ॥
बाँधिबे के नाते ताल बाँधियत केशोदास,
मारिबे के नाते तो दरिद्र मारियतु है ।
राजा रामचन्द्रजू के नाम जग जीतियतु,
हारिबे के नाते धान जन्म हारियतु है ॥ २८-१३

महाकवि केशव ने परिसंख्या का खुलकर प्रयोग किया है जो बड़ा सरस और सरल है। परिसंख्या का प्रयोग यत्र-तत्र विचित्रा पड़ा है।^१

विशेषाभास^२—

विविध यह गोदावरी अमृत के फल देति ।

केशव जीवन हार को दुःख अशेष हरिलेत ॥ ११-२६

(४) व्यंजना

उत्तम काव्य में व्यंजना मिला करती है। आचार्य केशव ने भी व्यंजना को हाथ में संभाले रक्खा है, विशेषतया संवादों में। व्यंजना के कुछ उदाहरण संवाद के अन्तर्गत दिए जा चुके हैं। अन्य कुछ उदाहरण देखिये—

(क) राम की यानचना ऋषि विश्वामित्र ने की। राजा दशरथ ने राम को विश्वामित्र के साथ, भरे हृदय और नेत्र से कर तो दिया किन्तु वे अत्यन्त व्यथित थे। कवि इसका वर्णन करता है—

राम चलत नृप के युग लोचन । वारिभरित भये वारिद रोचन ॥

पाँयन परि ऋषि के सजि सौनहि । केशव उठि गये भीतर भौनहि ॥ २-२७

(ख) बाण—जाने को केशव केतिक बार में सेत के सीसन बीन्ह उसासी ॥ ४-१२

(ग) रावण—का करि हौं हम योंही बरंगे ।

बाण—हैहय राज करी सो करंगे ॥ ४-२२

१. रामचन्द्रिका—२०-३८, ३९, ४१। २७-३। २८-७, ८, ९, ११, १२, १५, १६, १७, १८। २९-१९, २०।

२. रामचन्द्रिका—१-२४, ३५, ३८। ११-२५, २६। २७-२, ४।

(घ) लव—श्रग्वं जो तुम पै बल होतो । तौ वह सुरज को सुत को तौ

देखत ही जननी जु तिहारी । वा संग सोवति ज्यों नर-नारी ॥ ३८-६

यह हुआ रामचन्द्रिका का निजी मूल्यांकन । किन्तु जैसा कि हम पहिले कह चुके हैं रामचरित मानस से निरपेक्ष इसका क्या, किसी भी हिन्दी के राम काव्य का समुचित रूप से मूल्यांकन हो ही नहीं सकता । रामचरित मानस को सामने रखकर रामचन्द्रिका की परीक्षा करने पर कुछ और ही मूल्य प्राप्त होता है । रामचरित मानस की कथा अत्यन्त पुष्ट एवं सुशृङ्खलित है । उसमें गति और प्रवाह है । इधर रामचन्द्रिका की कथा कभी लंगड़ाती, कभी कूदकर, कभी धीरे-धीरे, और कभी तीव्रता से आगे बढ़ती है । उसकी शृङ्खलाएँ दृढ़ता से जुड़ी नहीं हैं ।

उदाहरण देखिये ।

(क) राम विवाह का वर्णन बड़े विस्तार से हुआ है किन्तु राम वन गमन विशृङ्खलित है । राजा का राज्यतलिक देने का विचार, वशिष्ठ से परामर्श, तैयारियों, कैकेयी का सुनना, क्रोध करना, वर मांगना, राजा की दशा, राम का दशरथ के पास आना, आज्ञा मांग कर वन जाना—ये सब कार्य पूछोटे छन्दों में हो गया है ।

(ख) भरत ननिहाल में थे । उन्हें राजा दशरथ के मरण और वन गमन का समाचार कैसे मिला—इसका कोई पता रामचन्द्रिका से नहीं चलता । कवि रामसीता को चित्रकूट पर पहुँच कर आगे लिखता है ।

आनि भरतथ पुरी अवलोकी । थावर जंगम जीव ससोकी । १०-१

इसी प्रकार भरत ने पिता दशरथ की दाह क्रिया की और बस राम से मिलने चल दिये । इसके बीच की शृङ्खला नदारद है ।

क्रिया भरत कौनी । वियोग रस भीनी ॥

तजो गति नवीनी । मुकुंद पद लीनी ॥ १०-१२

पहिरे बकला सुजटा धरिके । निज पायन पथ चले धरिके ।

सरि गंग गये गुह संग लिये । चित्रकूट विलोकत झाड़ि विधे ॥ १०-१३

इसी प्रकार चरित्र-चित्रण की ओर आचार्य केशव ने बहुत अधिक ध्यान नहीं रखा है । उन्हें वन वनाये पात्र वाल्मीकि में मिल गये थे । उन्हें उन्होंने उद्योग और घटनाओं में उन पात्रों का जट विधा है । एक उदाहरण पर्याप्त होगा । रामचरित मानस के परशुराम, राम, लक्ष्मण संवाद में तीनों के तीन पुष्ट चित्र प्राप्त होते हैं । लक्ष्मण उग्र और चिढ़ाने वाले स्वभाव के हैं; राम हैं सौम्य एवं साधु प्रकृति के, उबर परशुराम नाक पर गुस्ता बिटाए और भट से चिड़ जाने वाले क्रोधी प्राक्वण । तीनों के तीन स्पष्ट चित्र सामने आ जाते हैं । रामचन्द्रिका के परशुराम, राम, लक्ष्मण, भरत,

राजसूय संवाद में परशुराम अचर्य को भी है किन्तु अन्धों के स्पष्ट एवं सर्वांग चित्र नामने आकर नहीं खड़े होते। कैकेयी, भरत और कौशिल्या के चित्रों में उन्होंने रंग ही नहीं भरे हैं। रामचन्द्रिका में रामचरित मानस की न मरुता है न सुशोभता, न विचार शोभता है न सरसता; न गति है न गरिमा। पग पग पर बदलते छन्द कथा की गति में तो बाधा देने ही हैं, मरुता का भी धक्का पहुँचाने हैं। रामचन्द्रिका की सबसे बड़ी त्रुटि है मार्मिकता की कमी।

किसी प्रसन्न काव्य में मार्मिकता कहाँ से आती है? जीवन के हृदयस्पर्शी प्रसंगों के निर्वाचन और प्रयोग में। महाकवि केशव ने राम कथा का ढाँचा तो पा लिया था, वस उसे लेकर छन्दालंकार, वर्णन और संवाद से सजाने बैठ गये। उन्होंने राम कथा के मार्मिक स्थलों की न खोज की, न उनकी आवश्यकता ही समझी। परिणाम हुआ है कि उन्हें हृदयहीन कवि कह दिया गया। यह दोषारोपण असत्य नहीं है। कुछ उदाहरणों से सिद्ध हो जायगा कि उनमें मार्मिक स्थलों के निर्वाचन की शक्ति नहीं थी। रामकथा का सबसे मार्मिक स्थल है राम का वन गमन प्रसंग। आचार्य केशव का हृदय इस प्रसंग की मार्मिकता को नहीं पकड़ पाया है। तुलसी की मंथरा यदि रामचन्द्रिका में नहीं है तो कोई विशेष बात नहीं। किन्तु कैकेयी प्रसंग भी अत्यन्त नीरस और इतना सूक्ष्म है कि बेगार रूप में लिखा प्रतीत होता है। ऐसा प्रतीत होता है कि आचार्य केशव का हृदय उस समय उनके पास नहीं था और वे जल्दी जल्दी लेखनी को स्थायी पिला कर दौड़ा रहे थे कि किसी भाँति यह प्रसंग समाप्त हो। प्रसंग को कवि ने इतने भदे और सूक्ष्म रूप में रंगा है कि पढ़ कर सोभ होता है।

राजा दशरथ ने एक दिन वशिष्ठ को बुला कर कहा।

दिन एक कहो शुभ सोभ रयो। हम चहत रामहि राज दयो ॥ ६-२

यह शुभ मंत्रणा है। केवल राजा दशरथ और वशिष्ठ ही इस बात को जानते हैं। राजा ने केवल शुभ दिन पूछा है। वशिष्ठ ने कोई उत्तर नहीं दिया है। न उन्होंने कहा कि राम को राज्य दे दो और न कोई शुभ दिन ही स्थिर किया है। जनता में इसकी कोई चर्चा ही नहीं है क्योंकि किसी प्रकार की कोई तैयारी हो ही नहीं रही है। कवि तुरन्त इसके बाद कहता है—

यह बात भरतथ की मातु सुनी। पठऊँ बन रामहि बुद्धि सुनी।

प्रश्न है, भरत की माता ने कौन सी बात सुनी? जब राज्य तिलक की कोई तैयारी नहीं है तो राज्य तिलक दिया जा रहा है, यह तो सुना नहीं होगा। अनुमान होता है, उसने यही सुना होगा कि राजा दशरथ ने वशिष्ठ से शुभ दिन पूछा है। यह बात राजा और वशिष्ठ के बीच हुई थी। कोई तीसरा व्यक्ति जानता ही नहीं था। फिर किसने यह बात कही? अचर्य ही वशिष्ठ में जा कर कैकेयी से कह दिया होगा कि

राजा ने सुभ्र से राम के राजतिलक के लिए शुभ दिन पूछा है। तब तो वशिष्ठ कैकेयी के पड्यंत्र में सम्मिलित थे, इससे स्पष्ट होता है। यह भी स्पष्ट होता है कि कैकेयी की राम से घोर शत्रुता थी। तभी तो वह यह सुन कर क्रुद्ध हो गई कि राम के राज्यतिलक का शुभ दिन पूछा गया है। प्रश्न है, राम से यह शत्रुता क्यों थी? एक ही उत्तर हो सकता है कि राम उपद्रवी लड़के थे और उनसे कैकेयी अप्रसन्न थी और वह अपने लड़के को राज्य दिलाना चाहती थी। इस प्रकार वह स्वयं ही दुष्टा थी। वह राजा के पास जाती है और पुराने दो बरों से भरत को राज्य एवं राम को चौदह वर्ष वनवास मांग लेती है। राजा की क्या दशा हुई—

यह बात लगी उर वज्र तुल। हिय फाट्यो ज्यो जीरन वुकूल ॥

राजा दशरथ का हृदय फट गया। वे मरणासन्न हो गये। राम ने जब पिता की मरणासन्न अवस्था सुनी तो उन्होंने क्या किया? क्या वे पिता के साथ वास्तविक बात जानने और उनसे सहानुभूति प्रकट करने आये? नहीं, वे तुरन्त वन को चले दिये, मानो वे पहिले से ही तैयारी किए बैठे थे और एक क्षण की सूचना पाकर वन मार्ग पर अग्रसर हो गये।

उठि चले विपन कहें सुनत राम। तजि तात मातु तिय बंधु धाम ॥ ९-५

यह भी स्पष्ट होता है कि राम, राजा के व्यवहार से असंतुष्ट थे। तभी तो राजा के पास न आकर वन की ओर दौड़ चले। राम का परिवार, धन, धाम, सब बुरा लग रहा था। अतः उन्होंने इधर उधर से कुछ ऊटपटांग बात सुनी और वन की ओर मुख कर लिया। राम माता कौसल्या के पास जाते हैं। माता से सुनी सुनाई बात पर विश्वास कर कहते हैं कि मैं वन को जा रहा हूँ। मां कौसल्या तुरन्त भरत, कैकेयी और राजा दशरथ को गाली देती हुई राम को वन जाने से रोकती है और कहती है:—

रहौ चुप ह्वै सुत क्यों बन जाहु। न देखि सकैं तिनके उर दाहु ॥

लगी अब बाप तुम्हारेहि बाप। करैं उलटी विधि क्यों कहि जाय ॥ ९-६

राम को यह बात अच्छी न लगी। वे पुत्र का धर्म बखानते हुये पिता को अधिक मान्यता प्रदान करते हैं। सबसे मजेदार बात है कि वे माता के सामने पतिव्रत धर्म पर एक विधवा व्याख्यान करा देते हैं। और, यहाँ तक रामों को दिया जा सकता है। किन्तु तुरन्त ही वे विधवाओं को क्या करना चाहिए, क्या नहीं करना चाहिए, इस पर भी एक भाषण दे डालते हैं। इसका अर्थात् अर्थ है कि राम भोजन रहे हैं। माता को विधवा तो होना ही है, चलो, विधवाओं के अर्जन बना दूँ। कहीं ऐसा न हो कि मां कौसल्या, विधवाओं के कानों को झोंक पड़े। वे कहते हैं विधवा होने पर न। न माता भत, गर्भ भोजन मन करना, शांतिल जल मत पीना, न तेल का प्रयोग करना और न खेतों में भाग लेना, खाद पर मत सोना, शांतिल जल से गर्भी स्नान न करना, न जोटा

गाना और न पैसे में पनहीं पहिना । कितना बेसुरा राग है यह । करुण प्रसंग का ध्यान हो उन्हें नर्च रहा । तुलसी के इसी प्रसंग को देखने से रामचन्द्रिका का वर्णन अत्यन्त बुरूप दिग्बलाई पड़ना है ।

(२) को, राजकुमार मृगह्वला पहिने नंगे पैर वन की कंटकाकीर्ण भूमि पर विचर रहे हैं । उनके साथ एक अनिन्द्य सुन्दरी है जो अत्यन्त सुकुमारी है । उनके वन गमन की कथा नगर-नगर, वन-वन में व्याप्त हो जाती है । जहाँ-जहाँ वे जाते हैं मार्ग में पड़ने वाले नर-नारी उत्सुकता से उनके पास आते हैं और उनकी सहायता करना चाहते हैं । स्वभावतः नारियों का हृदय अधिक द्रवणशील होता है । अतः वे सीता से कुछ पृथ्वी हैं । तुलसी ने इस प्रसंग को हृदय की पूरी भावुकता से ऐसा संजोया है कि मुनकर या पढ़कर मन मुग्ध हो जाता है । रामचन्द्रिका में भी इस प्रसंग का वर्णन है । मार्ग के नर-नारी राम से पृच्छते हैं—तुम कौन हो ?

कौन हो किततें चले कित जात हो कहि कामजू ।

कौन की दुहिता बहू कहि कौन की यह वामजू ॥

एक गाँव रहौ कि साजन मित्र बंधु बलानिये ।

देश के परदेश के किधौ पंथ की पहिचानिये ॥ ६-३३ ।

सहसा राम के सामने प्रश्नों का ढेर लगा देते हैं । राम बेचारे विमूढ़ से वन कर इधर-उधर देखते हैं । तभी पुनः गोला-बारी हो जाती है और वे नारी-नर पूछते हैं—

किधौ यह राजपुत्री बरही बरी है किधौ,

उपदि बर्यो है यह सोभा अभिरत हौ ।

किधौ रति रतिनाथ जस साथ कोशोवास,

जात तपोवन सिव बैर सुनिरत हौ ॥

किधौ मुनि शाप हत, किधौ ब्रह्म घोष रत,

किधौ सिद्धपुत सिद्ध परम बिरत हौ ।

किधौ कोऊ ठग हौ ठगौरी लीन्हें किधौ तुम,

हर हरि श्री हौ सिवा चाहत फिरत हौ ॥ ६-३४

वे पूछते हैं कि इस राजपुत्री ने तुम्हें स्वयं बरा है या तुम इसे बलपूर्वक उठा लाए हो । फिर ऋषि उपमानों की राशि लगा देता है । वस, लोगों ने पूछ लिया और राम ने कोई उत्तर नहीं दिया । हो गया, मार्ग प्रसंग । आगे खियाँ सीता मुख की प्रशंसा आरंभ करती है, (६-६२, ४३, ४४) ।

(३) अन्य श्लोक प्रसंगों पर आचार्य केशव ने यही किया है । राम रावण युद्ध प्रसंग का एक वर्णन देलाह । रावण अपने रनिवास में यह कर रहा था । अंगद, सुग्रीव, हनुमान इत्यादि ने यह का विषय किया और उत्पात मचाया । मंदोदरी

चित्रशाला में जा छिपी। अंगद ने मन्दोदरी के बाल पकड़े और उमे चित्रशाला से घसीट कर बाहर निकाला। मन्दोदरी की क्या दशा हुई --

छुमी कण्ठमाला लुरै हार टूटे। खसै फूल फैलै लसै केश छूटे ॥

फटी कंचुकी किकिनी चार छूटी। पुरी काम कीसी मनो रूप लूटी ॥ १४-३०

यहाँ तक तो कुछ अनुचित न हुआ। प्रायः कवियों के शत्रु स्त्रियों की दुर्दशा का वर्णन किया है। भूषण ने तो इस दिशा में कोई कसर नहीं छोड़ी है। वाल्मीकि रामायण में भी राक्षस स्त्रियों की ऐसी दुर्दशा चित्रित है। किन्तु महाकवि केशव ने एक डंग और आगे बढ़ाया और अपनी श्रृङ्गारिक प्रवृत्ति का प्रसंग पाकर मन्दोदरी के कंचुकी रहित उरोजों का वर्णन करने फुरसत से बैठ गये। यही है केशवदास की हृदय हीनता। मानलिया कि वह राक्षसी है किन्तु है तो स्त्री। उसकी दुर्दशा तक ही वे सीमित नहीं रहे वरन् उरोजों के चित्रण में डूब गए। इसीलिए रामचन्द्रिका के दोष गिनाए गए हैं। निश्चय ही रामचरित मानस के सामने रामचन्द्रिका खिर धाम कर बैठ जाती है।

सतसईकार विहारी और मतिराम

बहुत अधिक समय नहीं हुआ कि देव और विहारी में कान श्रेष्ठ है, इस विषय पर बड़ा विवाद उठ खड़ा हुआ था। पद्म और विपक्ष में पुस्तकें लिखी गईं। एक ने कहा, कहाँ विहारी और कहाँ देव ?^१ तो दूसरे ने कहा, देव देव है, विहारी वहाँ कैसे पहुँच सकता है ?^२ तब यह है कि यह विवाद लहरों का गिनना मात्र था, क्योंकि देव और विहारी में साम्य तो बहुत ही कम है, विपमता ही अधिक है। कहाँ विहारी का लघु-काव्य दोहा और कहाँ देव का भीम-काव्य कवित्तः कहाँ विहारी का ऊहात्मक चमत्कार और कहाँ देव का भाव-गाग्भीर्यः कहाँ विहारी की स्वतन्त्र प्रकृति और कहाँ देव का आचार्यत्व में सँधा गुरु स्वभाव ? देव अपने क्षेत्र के अधिपति हैं तो विहारी अपने प्रान्त के सम्राट्। इमें कौन नहीं मानेगा कि शृंगारिक दोहों के लिखने में विहारी का स्थान अद्वितीय और अनुपम है। हाँ यदि कोई इस क्षेत्र में खूब ठोक कर सामने आता है तो वह है “मतिराम”। मतिराम पुकार कर बाँपित करता है मेरी भी परीक्षा कीजिए, मेरे दोहों को भी देखिए, इनकी सरलता एवं स्वाभाविकता से भरा रूप सौष्ठव निहारिए। विहारी और मतिराम में अनेक विरुद्धकर साम्य हैं। दोनों महाकवि खसकालीन थे। विहारी की सतसई का निर्माण १७०४ के लगभग हुआ। विहारी सतसई के अन्तिम दोहों^३ में वल्लभ की लड़ाई का वर्णन है जो १७०४ में लड़ी गयी थी।^४ मतिराम सतसई का रचना काल १७१६ वि० है।^५ इस प्रकार इसका निर्माण १५ वर्ष बाद हुआ। किन्तु दोनों सतसईयों में आश्चर्यकर समानताएँ दिखाई पड़ती हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि विहारी की प्रसिद्धि ने मतिराम को प्रभावित किया था।

दोनों महाकवियों का छन्द दोहा है। दोहों के अलंकरण पर भी दोनों ने बड़ा ध्यान दिया है। हाँ, मूल भूत अन्तर है, दोनों की स्थापना में, दोनों के कौशल में। विहारी ने वक्रता और चमत्कार पर ध्यान रखा है, मतिराम ने उसी बात को स्वाभाविक एवं सरल ढंग से कह दिया है। हाँ, कल्पना को दोनों ही ने सजाया है। दोनों महाकवियों में निम्नलिखित क्षेत्रों में साम्य दिखलाई पड़ता है —

१. विहारी और देव—ले० सगवान और
२. देव और विहारी—ले० हनुम विहारी विश्व
३. विहारी सतसई, नानन्द नरक एवं मानसिंह का ७११ वाँ दोहा।
४. मतिराम सतसई (ले० जग० राम० सुन्दरदास प्र०) में भूमिका पृ० २५)
५. जयन्त चर नामे अथर्वि श्रिनि. वृ० विवि चतार पन्ट।

विषय, भाव, उपमान और पद ।

विषय—दोनों ने सतसङ्घों में शृंगार का पल्ला पकड़ा है, बीच-बीच में भक्ति और नीति का पुट भी दिया है । शृंगार के अनेक पक्षों का उद्घाटन दोनों ने विविध रूपों में किया है । नायिकाओं का नख-शिख दोनों ने चित्रित किया है । बिना काजर की अँगुलियों पर दोनों ने नेत्र फेंके हैं । हाँ, उन नेत्रों में दोनों ने अपना व्यक्तित्व भरा ही है । विहारी ने माधुर्य एवं शब्द लालित्य का सहारा लिया है ।^१ मतिराम ने नायिका की स्वाभाविक भूल का दाद दी है ।^२ नायिका के वस्त्राभूषणों को दोनों ने बारीकी से निहारा है । नायक-नायिकाओं की क्रीड़ाओं (चोर मिहोचनी इत्यादि) को भी दोनों ने समेटा है । विहारी ने तो नायिकाओं की मुद्राओं को भी काव्य में उतार दिया है । विहारी की गंवारिनी और मतिराम की गंवारिनी में काव्य-कौशल का अन्तर है, नहीं तो दोनों ने नागरी-नायिकाओं की प्रति-स्पर्धा में उसे ला खड़ा किया है । विहारी की गंवारिनी हूट्यो दे कर इठलाती है और नयन-भार करती है^३ तो मतिराम की नायिका नयन धनुर्हिंया से तीर फेंकती है ।^४

भाव—दोनों महाकवियों में भाव साम्य भी बहुतायत से है । यह भाव-साम्य दो क्षेत्रों में दिखलाई पड़ता है—(१) भक्ति क्षेत्र और (२) शृंगार-क्षेत्र ।

भक्ति क्षेत्र—दोनों सतसङ्घों के संगलाचरण में एक ही भक्ति भावना मिलती है । दोनों कवियों ने श्री राधिका जी से प्रार्थना की है । दोनों ने स्पष्ट किया है कि राधा जी की प्रार्थना हम इसलिये करते हैं कि राधा जी भगवान् कृष्ण से बंट कर हैं । दोनों के कृष्ण, राधा को देख कर फूल उठते हैं । अन्तर है दोनों की अपनी शैली का । विहारी भव बाधा दूर कराते हैं तो मतिराम मन का अज्ञान । विहारी ने श्लेष के बल पर दोहों में अनेक अर्थ भर दिये हैं । प्रचलित अर्थों के अतिरिक्त वैयक और रतिपरक अर्थ भी लगाये गये हैं । श्लेष के अतिरिक्त सात-आठ अन्य अलंकार भी सामने रखे हैं । अलंकार चमत्कार के अतिरिक्त उक्ति का चमत्कार भी छिपा बैठा है ।

(१) कबीर इत्यादि सन्तों ने नारी को भव की संवसे बड़ी बाधा माना है । विहारी उससे भव बाधा दूर कराते हैं । स्वयं आगे विहारी ने भी उसे बाधा

१. रस सिंगार मंजन किए, कंजन मंजन दैन
अंजन रंजन हू बिना, खंजन रंजन नैन (वि०)
२. सखी सलोनी देह मैं, सजे सिंगार अनेक
काजरारी अँगुलियों में, भुल्यो काजर एक (म०)
३. गंदराजे नन गोरठी, देखे धाड़ विचार
हूइये दे इठजाव हुग, करै गंवारि नुनारि । मि० के० ५८८ ।
४. नागरी नैन कमान भर करत न फल धर ।
कैला करत गंवारि के दया अलुभा के ईद न न ५० ५॥

कथा है, जिसमें जीव ईश्वर के निकट नहीं जा पाता।^१

(२) राधा वही चतुरा है। वे किसी प्रकार भय-बाधा दूर कर ही देंगी। कृष्ण भयानक भी तो उनके चरणों में हैं। उनमें ही दूर कर देंगी।

(३) विहारी वैद्यकरों का निश्चय और कामोपचार जानते थे। यह भी इस दोहे से ज्ञात होता है।

(४) राधा की भोली-भाली ग्रामीण राधा को नगर यामिनी नागरी बना कर उसमें भय-बाधा दूर करवाई है। औपशोपचार की सुविधा नगर ही में तो मिलती है। नागरिक विहारों के लिए यह स्वाभाविक भी था।

(५) "हरित" दुति के अर्थ-चमत्कार सर्वे विदित हैं।^२ मतिराम ने अपने मंगला-चरण आले दोहे में राधिका जी से मन के अन्धकार दूर करने के लिए प्रार्थना की है।^३ अन्धकार को सूर्य और चन्द्र दोनों हरते हैं। किन्तु महाकवि मतिराम हृदय के नम-तोम की राधा के मुख चन्द्र से दूर कराने का कामना करते हैं। चन्द्रमा, शान्तलता, सुधा और आनन्द देता है। राधिका का मुख चन्द्रमा ही हो सकता है, सूर्य नहीं। वह मुख पूर्ण चन्द्रमा है जिसे देख कृष्ण का आनन्द सागर बढ़ जाता है। अलंकार और माधुर्य गुण तो दोहे में हैं ही, सबसे बड़ी बात है सरलता और स्वाभाविकता। केवल भक्ति परक अर्थ लगता है। कवि उस राधा से अपने मन के अन्धकार को दूर कराना चाहता है जो कृष्ण को भी आनन्द देती है। उधर विहारी की राधा, कृष्ण का रंग बदल देती है, चमक छीन लेती है, हराभरा बना देती है और श्यामलता हर लेती है। ये सब गुण राधा में क्या, राधा की छाया में हैं। इस प्रकार दोनों सतसङ्गों के मंगलाचरण दोहे एक से होते हुए भी अपनी विशेषताओं साथ लपेटे हैं।

दोनों कवियों ने गोपाल को अपने हृदय में बैठने के लिये निमन्त्रित किया है। दोनों ने कृष्ण को एक सा गोप वेश दिया है और फिर कृष्ण से इस वेष के साथ हृदय में ही सदा रहने की प्रार्थना की है।^४ दोनों ने सिर के मुकुट और उर की माला का

१. या भव पाराशर को उलंघि पार को जाय ।
तिथ हृदि छाया आहिनी गहे बीच ही आय ।
२. मेरी भव बाधा हरो राधा नागरि मोय
जा तन की भाई परे म्यासु हरित दुति होय ॥ वि० बो० १ ॥
३. सोमन तप लेमनि हरी राधा को मुख चन्द्र ।
धरे कान्त कवि निरनु तो मंद-नंदन आनंद ॥ म० ल० १ ॥
४. मार मुकुट कटि काँझनी कर मुरली उर माल ।
इकि वानक मो मन बसो सदा विवारीनान (विहारी)
गुरु मुनि के हार हर मुकुट मार पर पुनि
कवि विहारी विदितै मेरे गन कवि • (भाषे०)

वर्णन किया है। दोनों दोहों में भक्ति से अधिक शृङ्गार प्रधान हो गया है। दोनों में उक्ति चमत्कार है। मतिराम कहते हैं कि उर पर गुंजमाल और मिर पर मोर-मुकुट पहने हुए, ऐ कुंजों में विहार करने वाले कृष्ण ! विहारीपने की आदत छोड़कर मेरे ही मन रूपी कुंजों में विहार करिये ! आप कुंज विहारी हैं, मेरा मन भी एक कुंज है। कुंज के समान अंधकार और एकान्त यहाँ भी है। अतः मेरे मन में वास कीजिये। कवि, भक्त अथवा नायिका को उक्ति कहाँ जा सकती है। मतिराम ने गोप वेश के दो ही चिन्ह प्रकट किये हैं—‘मंजु-गुंज के हार उर’ और ‘मुकुट मोर पर गुंज’। उधर विहारी ने गोप वेश के चार प्रतीक रखे हैं—मोर-मुकुट, कटि-काष्ठनी, कर-सुरली, उर-माला। विहारी में आकार की पूर्णता आ जाती है। ‘विहारीलाल’ शब्द बड़ा चमत्कार पूर्ण है। विहारीलाल कवि का नाम है। कवि कहता है, गोप वेश से मेरे मन में वसिए। शृङ्गार परक अर्थ बड़ा सरस और व्यंग्य है। नायिका कहती है, ऐ लाल ! लाल का अर्थ चमत्कार से भरा है। लाल का एक अर्थ है प्रिय। दूसरा, लाल की भाँति अमूल्य, और तीसरा, अनुराग से भरे। सो ऐ लाल ! तुम विहारी हो; विहार करने वाले हो। एक स्थान पर कभी रहते नहीं हो, वस इधर-उधर क्रीड़ा करते फिरते हो। सो अपना यह विहारीपना अब छोड़ दो, नहीं तो बदनाम हो जाओगे। यह आदत सज्जन और बड़ों के लिये शोभनीय नहीं है। अब एक स्थान पर स्थिर होकर बैठो। अच्छा, एक स्थान पर रहकर अपनी आदत से मजबूर होकर क्रीड़ा करना—विहार करना, ही चाहते हो तो मेरे मन में सदा के लिये बैठकर विहार करो। तुम्हारे लिये यह स्थान सर्वथा उपयुक्त है। कोई दूसरा न देख पायेगा, तुम्हें सुख मिलेगा, निन्दा भी न होगी। “सदा” शब्द भी चमत्कार पूर्ण है। नायिका कहती है—इस स्थान को कभी छोड़ना मत। दोहा उक्ति-चमत्कार का अच्छा उदाहरण है। उधर मतिराम में थोड़ी सी रूपक की शोभा है, और है बड़ी सरलता। दोनों के दोहों का भक्ति परक अर्थ भी हो सकता है।

शृंगार क्षेत्र—शृङ्गार के क्षेत्र में तो विहारी और मतिराम का व्यक्तित्व और अधिक स्पष्ट है, यद्यपि नायक भी मिलता है।

परकीया नायिका, नायक के यहाँ कुछ लोभ आता है और नायक के हृदय की दिग्गति बदल जाती है। इस भाव को दोनों भक्तकवियों ने अपने-अपने ढङ्ग से प्रकट किया है। साधारणतया समझा जाता है कि प्रेम बहने वाला पदार्थ है। प्रेम में हृदय दरस हो जाता है। वह लहरों की तरह खंचला एवं तरंगित बन जाता है। किन्तु विहारीलाल ने प्रेम को इही के समान जमना दिया है। नायक के हृदय में “निहा” जम जाता है।^१ आवनु (दही) से दूध जमता है किन्तु यहाँ तो ‘मिला’ या धी (नेह)

१. फेर कटुक क्रम पैरिते, फिरे निरह नरकाय ।

आई आवनु प्रेम जिय, नेहें कता अनाइ ॥ नि० नो० १२२ ॥

नो उससे जन्म गया है। यह चमत्कार नहीं तो क्या है? हमके अनिरीकृत नायिका की हारा सुदार्त भी कहीं सुन्दर है! नायिका जायन्तु लेकर चल दी। उसने आगे बढ़कर कुछ भ्रमना किया— “अरे मेरे कटोरे कहीं गये: उह! मेरा आँचल कहीं अटक गया: अरे! कल मेरे घर भी आना।” डार से आगे बढ़कर उसने मुक्कग कर नायक की ओर देखा। वन नायक दूँ देना माल ले बैठा, नेह जन्म गया। नायिका को जमाने का काम अपने घर में करना था, परन्तु यही काय उसने कर दिया नायक के घर में।

प्रतिराम का बोधा भी कुछ दृशी प्रकार का है।^१ इसमें नायिका प्रेम प्रकट करने के लिए नैन जोड़ती है, कुछ मुख मोंड़ती है और हँसती है। अतः अनुभाव सुदार्त मानी जायगी। नायिका आगे लेने नायक के घर आयी थी, उसके हृदय में आग लगी नहीं। कुछ थोड़ा चमत्कार अवश्य है परन्तु विहारी जैसा नहीं। आग लेने आई थी, लगाने नहीं। पर वह तो आग लगी गयी, वह भी नायक के हृदय में। स्वाभाविकता भी है, प्रेम में “आग लगना या लगाना” प्रसिद्ध है और कवि परम्परा बन गई है। प्रतिराम ने नायिका की कई सुदार्तों का सुन्दर और स्वाभाविक चित्रण किया है। पहिले नायक की ओर देखा, फिर कुछ लजाकर मुख मोंड़ा, पुनः हँसी और थोड़ा सा प्रेम प्रकट कर दिया।

प्रेम जगत में नेत्रों का बड़ा महत्व है। नेत्र ही तो वे माध्यम हैं जो दिल पर नेत्र का विरवा जमा देने हैं, ये नेत्र, रूप को देखते हैं, पर इनकी प्यास नहीं बुझती, अधिकारिक देखने, निहारने और जोहने को इच्छा होती है। इस एक भाव को दोनों महाकवियों ने अपने-अपने ढाँहों में भरा है। विहारीलाल कहते हैं^२ कि रूप की प्यास देखने से नहीं बुझती। इस दोह के तीन प्रसंग हैं अतः अर्थ भी तीन हो जाते हैं। (१) भक्त या कवि सगुण रूप का उपासक है अतः कहता है—हे भगवान्! तुम्हारा सगुण रूप बड़ा सुन्दर (सलोना) है। ज्यों-ज्यों इस रूप को पीता हूँ और अधिक प्यास बढ़ती है। (२) नायक नायिक से कहता है—तेरा रूप बड़ा सलोना है (सुन्दर है)। वह रूप, गुणों से भरा है। उसे जैसे-जैसे नेत्रों से पीता हूँ, प्यास बढ़ती ही जाती है। नायक, नायिका की खोज या दूती से भी उक्त कथन कर सकता है। (३) गोपिका कृष्ण से कहती है—तुम्हारा सगुण रूप तो ही है ही, यह बड़ा सुन्दर (सलोना) भी है। जैसे-जैसे मैं इसे नेत्रों से पीती हूँ, प्यास बढ़ती जाती है। गोपी का तात्पर्य है कि हम तो तुम्हारे सगुण रूप को ही चाहती हैं। सलोना शब्द

१. नैन जोरि मोहि हँसि नैसक नेह जनाइ।

आयि नैन आइ दिखे नरे मनी लगत (सतिराम)

२. त्यों - त्यों प्यासेही रूप त्यों - त्यों पियन अनाइ

सगुण रूप को ही नैन को पीना है (न० र० ४१७)

बड़ा अर्थ पूर्ण है—स+लाने का अर्थ है लावण्य मय एवं नमक मय। नमक से अधिकाधिक प्यास लगती है। इसी प्रकार रूप देखने से प्यास बढ़ती है। मतिराम भी इसी भाव को व्यक्त करता है किन्तु बड़े सरल एवं स्वाभाविक ढङ्ग से^१। सीधा प्रसंग है और सीधा अर्थ। सखी नायिका से कहती है, पिय के नैन तेरी कोमल मुसवयान पीते रहते हैं, बराबर देखते रहते हैं। बड़ा आश्चर्य है, हे चन्द्रमुखी, उसके नेत्रों की प्यास कम नहीं होती। चन्द्रमा बार-बार देखा जाता है। अतः चन्द्रमुखी भी बार-बार देखी जाती है। चन्द्रमा का आकर्षण नायिका के मुख में है।

दोनों महाकवियों ने विरहाग्नि से भरी नायिका की दयनीय दशा का चित्रण किया है। नेत्रों का अनवरत प्रवाह भी विरह आग को शान्त नहीं कर रहा है, यही वर्णन दोनों के दोहों में हुआ है। तुलना करने पर स्पष्ट हो जाता है कि बिहारी का ध्यान चमत्कार के मोह में फँसा है तो मतिराम वैज्ञानिक स्वाभाविकता का आश्रय लेता है। बिहारी कहता है^२ हे लाल तूने मेरी सखी को सबसे अद्वितीय वियोग अग्नि दी है, जो असीम है और समाप्त होने पर नहीं आती है। भयङ्कर से भयङ्कर आग वर्षा के जल से बुझ जाती है किन्तु यह आग नहीं बुझती है। पानी बरसता है तो यह आग और सरसती (फैलती) है—मानों घी पड़ रहा है। एवं उस आग की लपटें (भारि) पानी की झड़ी (भर) से भी नहीं मिटती हैं। कैसा आश्चर्य है! उधर इसी भाव का चित्रण मतिराम में देखिए^३—महाकवि मतिराम ने नेत्रों से नदी नहीं बहवाई, वरन् समुद्र प्रवाहित कराया है। एक वैज्ञानिक तथ्य है कि सागर के पेट में बड़वाग्नि जीवित है। वियोग की आग वही आग है। नयनों का सागर वियोग की बड़वाग्नि को नहीं बुझा पाता है। चमत्कार लाते हुए भी स्वाभाविकता की रक्षा हुई है। नेत्रों से बढ़ा हुआ सागर अपार है। उधर बिहारी की अग्नि अपार थी। निश्चय ही मतिराम के सागर की “अपारता” अधिक स्वाभाविक है, क्योंकि सागर का नाम ही नाराचार है। इन्गे “नाराचार” की आग अपार है। इस प्रकार भाव साम्य होते हुए भी दोनों महाकवियों की वर्णन शैली में बहुत बड़ा अन्तर है। एक उक्ति की वक्रता को पकड़े हुए है तो दूसरा स्वाभाविकता लिये हुए है। यदि मतिराम ने वक्रता गही है, तो भी बिहारी के चारने वह वक्रता अत्यन्त अल्प है।

उपमान—उपमान साम्य में भी यही अन्तर देखा जा सकता है। दोनों महाकवियों ने नायिका की देह को “श्रीप लिला” की नाना है। दोनों की कथन शैली देखिए।

१. पिय रत पिय नैन यह तेरी कृप मुक्तकण
- तू न होति तबक बुझि तनक प्यास की धनि ।
२. अल बिहारे विरह को, अग्नि अमृग अपार ।
- सखी बरने सबहूँ मिटै न जग हूँ भार ॥ —बिहारी
३. नारि नैर के नौर को, नारवि नै अगार ।
- आरि नै न वियोग कै बधायन को अपार ॥ —मतिराम

विद्यारा मन्त्र है। —कि नायिका का शरीर 'दीपशिल्पा' के समान है जिसके आभूषण भी वही चमत्कार पूर्ण है। परिणाम यह है कि घर में दीपक बढ़ा दिये जाने पर भी प्रकाश बना रहना है। अंगकारों की लड़ा के आतिंगक अर्थ मन्त्रकी चमत्कार भी उपस्थित हैं। दिया क्या बढ़ाया जाता है—(१) तेल के घेमे वच जाते हैं। (२) नायक रति-प्रसंग में दीपक बुझा देता है। (३) नायिका को इस प्रसिद्धि की परीक्षा की जाती है कि उसका शरीर सदा चमकता रहता है और प्रकाश देता है। उस मुहल्ले के पाठक पुस्तक पढ़ने का काम उसी प्रकाश में करते होंगे। एक शंका उठ खड़ी होती है। संभव है—यह आभूषणों की ही करामत हो। सो बात नहीं है। यही नायिका एक बार कृष्णाभिमारिका बनी।^१ काने वस्त्र पहिन लिए। बनबोर अंधेरी रात्रि थी। बेचारा चल तो पड़ी परन्तु बड़ों दुर्गति हुई। वह अपने को काले वस्त्रों में छिपान न सकी, क्योंकि उसकी "दीप शिल्पानो देह" दूर तक प्रकाश फेंक रही थी।

मतिराम भी इसी उपमान को पकड़ कर कहते हैं^२ —वास्तव में तेरी देह 'दीपशिल्पा'नी है। क्यों ? दीपशिल्पा दिन में पीली पड़ जाती है, दुर्बल बन जाती है परन्तु रात्रि में तेल पाकर चमक उठती है। यही हाल तेरी देह का है। यह दिन में पिय से अलग होकर पीली पड़ जाती है। दोहा स्वाभाविकता से युक्त है। एक दूसरे स्थान पर मतिराम कहते हैं^३, मैं देह को दीपशिल्पा के समान अवश्य बताता हूँ किन्तु दोनों में एक अन्तर भी है। देह, दीपशिल्पा के समान होते हुए भी, कुछ अपनी विशेषता लिए है। (१) दीपक में प्रकाश होता है परन्तु उसकी ओर घर-वाले विशेष ध्यान नहीं देते। देह जैसे-जैसे चमकती है, वैसे-वैसे नायक का नेह (प्रेम) बढ़ता जाता है। (२) दूसरा भाव यह भी हो सकता है—जैसे-जैसे दीपक जलता है, वैसे-वैसे उसमें तेल की मात्रा बढ़ाई जाती है। इसी प्रकार जैसे-जैसे नायिका की देह सुन्दर होती जाती है वैसे-वैसे उसका स्नेह भी बढ़ता जाता है। (३) नायिका की देह, दीप-शिल्पा सी तो है किन्तु यह दीपशिल्पा भिन्न प्रकार की है। क्यों ? साधारण दीपशिल्पा जलती है तो तेल घटता जाता है। यह देह चमकती है तो स्नेह बढ़ता जाता है। तीसरे अर्थ में अलंकार की विशेषता प्रकट की गयी है।

१. अंग अंग नग जगमगै दीप शिल्पासी देह ।

दिया बढ़ाये हूँ रहै, बड़ो उजैरो रोह ॥ —वि० बो० १४७

२. लियि अँधेरी नीच गट पहिनि बनी दिक्कोः ।

अने नो उको रो, दीप शिल्पा सी देह । —वि० बो० ३१२

३. मतिराम के मत पर दीप शिल्पा की प्रशंसा ।

दिय की ली दिक्कोः है, अदिक मति रति नेह ॥ —३७६

४. मतिराम के मत पर दीप शिल्पा की प्रशंसा ।

क्यों - क्यों दीपति जगमगै लो-रो अलंकार ॥ —१६

दोनों महाकवियों ने 'जल चादर दीप' उपमान ग्रहण करके सुन्दर वर्णन किया है। बिहारी कहते हैं^१ — नायिका ने श्वेत साड़ी पहिन रखी है जो पाँच तोले की है। इससे नायिका के शरीर की शोभा ऐसी प्रतीत होती है जैसी कि जल चादर के पीछे दीपको की शोभा। पाँच तोले की साड़ी कहने में बिहारी ने चमत्कारिक ढंग पकड़ा है। बिहारी का भाव है—(१) नायिका कोमलांगी है। अतः पाँच तोले या एक छुट्ठक भार की साड़ी पहिन रखली है। (२) कामदेव के पाँच वारणों का तुलना में पाँच तोले की साड़ी ही उपयुक्त है। (३) पाँच तोले वाली साड़ी से व्यंजना की गयी है कि साड़ी इतनी महीन है कि जल चादर दीपों के समान नायिका के अंग दिखालाई पड़ते हैं। मतिराम ने इसी उपमान को ग्रहण कर कहा है^२ वरौंनियों से बढ़ते आँसू जल चादर का रूप लिये हैं। स्वच्छ कपोल की चमक दीपक है। इस प्रकार आँसू से बहकर आँसू कपोल पर जाते हैं, आँसूओं के पीछे कपोल ऐसी शोभा महता है मानों जल चादर के पीछे दीपक दिखाई दे रहा है। कपोलों पर बहते श्वेत आँसूओं का स्वाभाविक उपमान है। उधर बिहारी, पंचतोरिया साड़ी को जल-चादर बताते हैं और नायिका के सभी अंगों को दीपक बताते हैं। यही दोनों कवियों की दृष्टि का अन्तर है।

दोनों कवि नायिका के नेत्रों को मृग मान कर उनसे आखेट कराते हैं। बिहारी कहते हैं^३—कामदेव बड़ा निपुण शिकारी है, उसने अद्भुत शिकार खेलना सिखाया है। संसार में नगर के रहने वाले काननचारी मृगों का शिकार खेलते हैं। किन्तु यहाँ विपरीत अवस्था है। कानन चारी (श्लेष से कानों तक फैले हुए) नैन-रूपी मृग चतुर मनुष्यों का शिकार खेलते हैं। ये मृग मूलों पर नहीं, नगर के रहने वाले चतुरों पर वार करते हैं। बिहारी ने नगर के रहने वालों की शृङ्गारिक प्रवृत्ति पर भी व्यंग्य किया है। मतिराम ने भी नायिका के नेत्रों को मृग बताया है।^४ ये नयन रूपा हरिन शिकार खेलते हैं। किन्तु इनकी आखेट में स्वाभाविकता है, चमत्कार नहीं। ये मृग, मृगों के शिकार में सहायता देते हैं। आगरूपी वदेहिया एक पाश लिए है वह नायिका के नयन मृगों के द्वारा नायक के नयन मृग को पकड़ता है।

१. सहज सेत पचतोरिया पहरे अति छवि होति ।
जल चादर के दीप जौं कमगति जन जांति ॥ —वि० वि० १२१
२. आँसूआ बरुनी हूँ चलत जल चादर के रूप ।
अमल कपोलन की भलक भलकति दीप अनूप ॥ ११४
३. श्वेतन किलखे अंगि नले अंग अचैः मान
आराम चारी नैन नग नगर नयन शिकार ।
४. नयन नार शिकार के, जोरे भय समन
नैन मृग नै सौं किय के सैन मृगनि नाक लेन ॥

केवल मृग ही नहीं, दोनों ने नायिका के नेत्रों को "मुह जोर तुरंग"^१ माना है तो सुभट (वीर थोड़ा)^२ भी बनाया है। तुरंग और सुभट बन गये तब नेत्रों को वाग् भी बनना ही चाहिए।^३ ऐसे अनेक उपमान दोनों में मिलेंगे जो बहुत समानता रखते हैं। मान्य रमने हुए, भावनों को प्रीती बड़ी भिन्न है।

उपमान साम्य ही नहीं, दोनों में पदों की समानता भी मिलती है।

(क) लाज लगाय न मानहीं नैना मो बस नाहि ।
ये मुंह जोर तुरंग लों, ऐंचत हूँ चलि जाहि ॥

—विहारी

मानत लाज लगाय नाहि, नैकुन गहत भरोर ।
होत तोहि लखि बाल के, हग तुरंग मुंह जोर ॥

—मतिराम

(ख) जासों लागै पलक बृग, लागै पलक पलौन ।

—विहारी

नवल बाल पर्यक परी पलक न लागत नैन ॥

—मतिराम

(ग) वह चितवनि औरे कछु, जिहि बस होत सुजान ।

—विहारी

औरे कछु चितवनि चलनि, औरे मूडु मुसकयानि ॥

—मतिराम

पदों और शब्दों का साम्य यह स्पष्ट करता है कि विहारी का प्रभाव मतिराम पर अग्र्य पड़ा था। हम तो यह नहीं कह सकते कि मतिराम जैसे समर्थ कवि ने विहारी से पद और शब्द उठा लिये हैं। भाव एवं उपमान साम्य के कारण भी शब्द साम्य आ गया है। अनजाने रूप से भी विहारी के प्रभाव ने यह काम करा दिया है। जब हम किसी कृति से प्रभावित होकर उसे पचा जाते हैं तो लिखते समय उसके कुछ पद एवं शब्द प्रतिकूलित हो जाते हैं। विहारी में भी गाथा सप्तशती एवं अमरक-शतक के भाव, विचार, विषय एवं कहीं-कहीं शब्द भी आ बैठे हैं।

१. वि० रत्नाकर ६१० । मतिराम आन्ध्रवली की म० सप्तसई ३७३ ॥

२. वि० बो० ६८ । " " " " ३२६ ॥

३. वि० बो० ५७ व ७३ । सप्तसई सतक ने मतिराम मरगई १०२ व ६१ ॥

बिहारी की विरहिनी

सेनापति की विरहनी डरी हुई है अतः विष की डरी खाती है। सूर की वियोगिन के पास से वर्षा के बादल कभी दूर नहीं होते और उसके आँसुओं में वर्षा की झड़ी आ छिपती है। पढाकर की वियोगिन चैती चांदनी में चुर जाती है। ऐसी अनेक विरहिनियाँ मध्यकालीन काव्य जगत में विस्मर रही हैं। किन्तु बिहारी की विरहिनी इनकी सिरताज है। सभी विरही एवं विरहिनियों की छाती हलवाई की भस्त्रा या भड़भूँजे की भाङ्ग-रेणुका बनी रहती है किन्तु बिहारी की विरहिनी का ताप बड़ा ऊँचा और भयानक है। उसकी छाती को जलना देख कर एक सर्पिणी को दया आ गई। उसने गुलाब जल की बोतल उलट दी। पर यह क्या ? गुलाब जल की एक बूँद भी उसकी छाती तक न पहुँची। सारा जल छाती की जलन से भाप बनकर बीच ही में छूमंतर हो उड़ गया ^१। उस बेचारी की आँखों से आँसू निकलते हैं। वे कपोलों से आगे बढ़ते हैं। छाती की ओर गतिमान होते हैं। पर क्या वे छाती पर पहुँच पाते हैं ? नहीं। जलते तबे पर जिस प्रकार बूँदें पड़ कर छुन-छुन का शब्द करती हैं और बूँदें छिप जाती हैं- उसी प्रकार आँसुओं की बूँदें छुन-छुन का शब्द कर उड़ जाती हैं। ये भी भाप बन जाती हैं। ^२ उस काल में पापड़ों का रिवाज नहीं था। नहीं तो गाँव या नगर वाले अपने-अपने पापड़ लेकर वहाँ पहुँच जाया करते। यह नायिका पंजाब के किसी गाँव या नगर में न थी। नहीं तो तंदूर के इच्छुकों की भीड़ लग जाती।

वियोग की यह भयावनी आग बढ़ती ही गई। विरहिनी ज्वालामुखी बन गई। ^३ वह नायिका कपूर की भाँति बल उठती है ^४। मखी, माम, ननद सभी उपाय करके थक गई। कुछ पार न पड़ता था। अतः उसके भग जक आना कठिन हो गया। जाड़े की रात में भी इतनी गर्मी निकलती थी कि नगरी रात-रात साड़ियों एवं चोलियों

१. आँधाई सीसी बिलखि, विरह विकल बिललात।
बीच ही सूखि गुलाब गो, छीटो छुओ न गात ॥
२. पलतु प्रकृति दकनीन जनि नहि कपोल रहमान।
चंनुवा परि कृतिवा करमन, छुन छुनाय छान नात ॥
३. ज्वालामुखी ही उगत जलित, ज्वाले जगमन का ज्यज ॥
४. हरि हरि करि हरि हरि काने, कपि करि कपि कपि कपि ॥

को पानी में तर करके विरहिनी को खाना या दवा देने जाती थी।^१ यदि गीले शस्त्रों से न जाई तो नख जले जायें। बर बावों का ही नहीं, पड़ोसियों का भी बुरा हाल था। पौष-जात्र-कामुन का नख कर शीत पड़ रहा था। पड़ोसियों को परसना बंद रहा था और वे झुलने जा रहे थे। फलतः उन्होंने खस के पदों और खस की दृष्टियों का महारा पकड़ा। इस प्रकार जाड़े की शिशिर एवं हेमन्त ऋतुओं को तो काट दिया। परन्तु ये पड़ोसी वैशाख जेट में कैसे जिन्दा रहेंगे? यह समस्या बड़े भीषणरूप में उनके सामने खड़ी है। इसी शिशिर हेमन्त ऋतु में एक विचित्र परिवर्तन देखा गया। माघ का महीना था। हाइ कमाने वाला शीत दौंत गजवा रहा था—लोग चिल्ला रहे थे “सब पशु पक्षी जप जायेंगे, सब नारी-नर जकड़ जायेंगे। यह शीत नहीं, जग-काल है। ऐसी ही एक रात में विरहिनी का पति एक धर्मशाला में आकर ठहरा। सूचना मिल गई थी कि विरहिनी के शरीर का क्या हाल है? धर्मशाला में उसे एक पथिक मिला। शत ही वात में नायक ने जान लिया कि यह पथिक उसके गाँव के पान से होकर आया है। सो उसने पूछा—क्यों भइया यात्री! तुम उस गाँव से होकर आए हो? वह यात्री बोला—नहीं उस गाँव से होकर नहीं आया, मैं चक्कर काट कर बड़े बोहड़ मार्ग से आया हूँ। नायक ने पूछा—क्यों भाई! ऐसा क्यों किया? सोचा मार्ग तो उर्बा गाँव में से हाँकर है? यात्री ने उत्तर दिया—आप ठीक कहते हैं। पर मैं करता तो क्या करता। उस गाँव में तो लुएँ चल रही थीं, वे भी ऐसी भयंकर लुएँ कि मनुष्य जले जा रहे थे। ऐसा तो न कभी देखा था, न कभी सुना था। नायक जो अब तक अपनी प्राणप्रिया के लिए धवड़ा रहा था, मुस्करा उठा। क्यों? क्योंकि उस गाँव में अकेली उसी की पत्नी विरहिनी थी। लुएँ का नाम सुनते ही वह समझ गया कि मेरी प्रिया जीवित है। यदि जीवित न होती तो लुएँ कैसे चलती।^२

चन्द्र कला भी विरह में शीत से जलती है और धीरे धीरे क्षीण होती है। नायिका भी विरह की भट्टी में मांस जला-जला कर क्षीण और कुशाक्षय हो गई है। विरहिनी की दुर्बलता और कुशता का क्या वर्णन किया जाय? बेचारी विरहिनी विरह में ऐसी मुरभाई है और दुर्बल बन गई है कि सदा समीप रहने वाली सखियाँ भी नहीं

१. आड़े दै आने बसन, जाड़े हू की राति।

महल करै मलेक बस, मर्बा गइ कि राति।

२. शीत कबहूँ, नख कर चल भति विरहिनी के नायक।

मर्बा तो शीत विरह, मरी पान भल कर।

३. लुएँ पथिक मुँह मार विरह, तै चलत बति मार।

विन दुहे विन ही खे, विन नखरा मार।

पहिचान पाती^१। नायिका जीण होती गई। दशा वहाँ तक हुई कि वजन कुछ मांश तोलो रह गया। जैसे सखा पत्ता दया के साथ उड़ता है उसी प्रकार वह श्वांशों के साथ आगे पीछे उड़ने लगी। वड़ा बुरा हाल था। श्वांस बाहर निकली तो छे सात कदम आगे जा गिरी। पुनः श्वांस नाक के अन्दर गई तो छे सात हाथ पीछे जा टिकी। वस इसी प्रकार श्वांस-प्रश्वास के साथ दौड़ती फिरती है, आगे पीछे हिलती है जैसे बड़ी का पैङुलम^२। विरहिनी के मन में भी आधिक चलायमान है उसका शरीर जो हिंडोले की नाई आगे पीछे भूल रहा है।

कृशता बढ़ती गई। अब विरहिनी प्राण त्याग करेगी। वह इतनी दुर्बल एवं जीणकाय हो गई है कि दिवाई तक नहीं देती। वास्तव में अब जीवितों में उसकी गगना करना व्यर्थ है। वह जीवित भी मरी के सदृश है।^३ मृत्यु अपने नगर से निकल कर इस दुवली-पतली विरहिनी को ढूँढ़ने के लिए चली। विरहिनी सूख कर कांटे से भी अधिक कृश थी। वह दिखलाई न पड़ी। मृत्यु ने इधर-उधर बहुत खोजा परन्तु वह मृत्यु की गीधयाई श्वांशों को भी न दिखाई पड़ी। हार कर मृत्यु ने खुईवीनी ऐनक आँखों पर लगाई जिसके शीशों से चींटी, हाथी से बड़ी दौलती थी। परन्तु तब भी विरहिनी दिखाई न दी। इस प्रकार मृत्यु के पंजे से बची वह।^४

विरहिनी मकान के बाहर आकर बैठ गई। इसके दो कारण थे। पति की राह देखूँगी और साथ ही उसका यह भी विचार था कि मृत्यु कमरे में नहीं खोज पाती है, बाहर सरलता से मुझे देख लेगी। सखी उसके साथ थी। अचानक वह खड़ी हुई और सखी का हाथ पकड़ कर बोली—मखी, मखी, घर के अन्दर चल। देख वे अंगारे वरस रहे हैं। सखी ने इधर-उधर आँखें गड़ाई और जाना कि रात्रि में जो जुगन् चमक रहे हैं उन्हें ही विरहिनी सखी आग की चिनगारियाँ समझ रही है।^५ सखी ने समझाया—अरी, बावली, ये तो जुगन् हैं जो तेरे प्रियतम के मार्ग को उजैला दे रहे हैं क्योंकि चन्द्रमा अभी निकला नहीं है। देख, देख, वह चन्द्रमा ऊपर था

१. करके माँझे कुलुम लीं, गई विरह कुंभिलाय ।
सदा समीपिनि सखिन हूँ, नीठ पिछानी जाय ॥
२. इन आधुनि चलि जाति नर, चली छ सानक हाथ ।
अरी दिखेन नार रते, लगे उमानत साय ॥
३. चानदा रनये न रही, छन हू शब्द समाय ।
४. कत विरह केतौ दस गैष न द्वाइत नाय,
दुंनि हू नरना रसनि थई जय स मोद ॥
५. विरह गरी बंधी पीरनास, कही न बाँध के यान ।
अरु आन ननि भाने, भरान आतु अंगार ॥

चुका है। विरहिनी चन्द्रमा को देखे चोली—आहा, आग, आग, मैं जलूँगी, कुदूँगी, चिन्ता प्रभृत है। सर्वा चोली—पगली, बैठ, देखे नदी में कमल मुँद गए हैं। तू भी नेत्रों को मुँद कर भाजा। अब विरहिनी कमल की ओर दौड़ी कि मेरा आँखें भी कमल के समान मुँद जायें। दिन निकल आया। कमल लिल उठा। उसका लाल रंग देन विरहिनी आग समझ पुनः उसकी ओर दौड़ी। इसी समय सुगंधित वायु चलने लगी। विरहिनी का अंग जगने लगा। उसने सोचा—जहाँ से वायु आग लेकर आ रही है, वहाँ पहुँच कर जल परूँ, जरूर वहाँ आग का ढेर होगा^१।

यदि विशिर-हेमन्त में ऐसी एक-दो विरहिनियाँ काश्मीर-जम्भू में विहारी से उधर लेकर पहुँचा दी जायें तो न तो वहाँ पानी जमेगा, न मार्ग वर्ष से अवरुद्ध होगा और न मनुष्य ठगड़े में जड़भूत हाँगे। विरहिनी जब कभी दुःख से अभिभूत होकर रोने लगती है तो जल-थल में प्रलय का दृश्य उपस्थित हो जाता है। वह नदी के किनारे पर जाकर रोती है तो नदी का धरातल जल उठता है^२ क्योंकि नेत्रों से हृदय का आग पानी रूप में बहता है। कैसे? आग से हृदय पराजिता है और भाप आँसू बन कर बाहर आता है।^३ कभी विरहिनी घर में बैठ कर ही नेत्र-भङ्गी लगाने लगती है तो गाँव में बाढ़ आ जाती है और लोग आँसू-नदियों को नाव से या तैर कर पार करते हैं।^४ बरसाती बाढ़ चार महीने आती है किन्तु यह बाढ़ बारहों महीने बहती फिरती है। बड़ी सुगीवन है गाँव या नगर वालों की। राजस्थान हरा-भरा मैदान बन जाता यदि विहारी अपनी दस-बारह ऐसी विरहिनियों को बीकानेर-जैसलमेर के टीलों पर बँटा देते। इस नायिका की दशा बड़ी हृदय द्रावक थी। इसके पास एक तोता था। वही इस विरहिनी की दशा बाजार, चौराहा और मेलों-ठेलों में कहता-फिरता था। जब वह बोलता था तो मुनने वाले खड़े-खड़े रोते रहते थे।^५

खैर यही है कि उस विरहिनी ने स्वयं कुछ नहीं कहा था। वस वह जलती थी रोती थी और चंद्रमा के सामने दौड़ती थी। विहारी की विरहिनी हिन्दी जगत में अपने समान केवल आप ही है।

१. मरवे का साहस कहे, बड़े विरह का पार ।
दौरति है मुहँ ससो, सुरसिज सुरभि-समोर ॥
२. अस्मन् करंत तरौस को, खिन खौरौहों नीर ।
३. तच्चौ आँच विरह की रह्यौ प्रेम रस मोजि ।
नैननि के मग जल बहै हियो पसीजि-पसीजि ॥
४. गोपिने के अस्मन् भरी, मदा असोस अणर ।
अर-अभर मै बँ रती, बन-अभर के कर ॥
५. कहे तु अचन विरहिना, विरह विकल विशल य ।
किने न केव अन्धा मरित, तथा दुःखाल सुगाय ॥

सेनापति का प्रकृति चित्रण

रीतिकाल के कवियों में सेनापति अपने प्रकृति चित्रण के लिए परम प्रसिद्ध हैं।
उन्होंने प्रकृति का निम्न रूपों में चित्रण किया है—

- (१) उद्दीपन रूप में।
- (२) आलम्बन रूप में।
- (३) अलंकार रूप में।

उद्दीपन रूप

काव्य शास्त्रियों ने प्रकृति-चित्रण को उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत स्थान दिया है। फलतः रीतिकालीन कवियों ने प्रकृति के उद्दीपन रूप को ही प्रधानतः अपनाया। सेनापति यद्यपि भक्तिकाल के छोर पर खड़े हैं तब भी वे रीतिकालीन प्रवृत्तियों से श्रोत-प्रोत हैं। यही कारण है कि सेनापति ने प्रकृति के उद्दीपन रूप को प्रधानता दी है। वसंत ऋतु के केशू जो लालिमा के साथ-साथ कालापन भी लिए हैं, विरहियों को जलाने वाले प्रज्वलित कोयले हैं—

लाल लाल केशू फूल रहे हैं विसाल संग,
स्याम रंग भेंटि मानो मसि में मिलाए हूँ।

आधे अन-सुलगि, सुलगि रहे आधे, मानों,
विरही वहन काम कबला पर चाए हूँ ॥ तरंग ३-४

वसंत के सभी पेड़-पौधे जो पुष्पित और पल्लवित हो रहे हैं, वियोगिनियों के लिए मृत्यु का सामान बुझा रहे हैं, सताने में एक दूसरे में नहंकर हैं। दक्षिणी पवन शरीर को जला रहा है, प्रयाल एवं रमल हृदय को तपसा रहे हैं—

केतकि, असोक, नदं चंपक दकुल कुल,
कौन धौ वियोगिनी की ऐगौ विकराल है।

सेनापति सांवरे की सूरति की सूरति की,
गुरति कराइ करि डारत बिहाल है ॥

दछिन-पवन एती ताहू की दवन जऊ,
सुनौ हँ भवन परदेस ध्यारो लाल है।

लाल हें प्रवाल फूले देवत विष्णाल, अऊ
फूले और मान पें रसाल उर-साल है ॥ ३-५

मीन क्रतु में एक और श्रेष्ठ जनता है तो दूगरी और हृदय जलता है। इस जेठ मास के ताप ने विरहिनी को पुष्ट पाक बना रक्खा है, कितना बड़ा अत्याचारी है वह ?

सेनापति तपन तपति उतपति तैसौ,
छायौ उन पति, तासैं विरह, वरत है ।
लुवन की लपटे, तें चहूं और लपटें, पै
ओढ़े सलिल पट चैन उपजत है ।
बरनि बताई, छिति व्यौम की तताई जेठ,
आयो आतताई पुटपाक सौं करत है ॥ ३-१५

श्रीभू, विरहिनियों को जलाकर चला गया है। पावस अपने रूप को सजाकर आया है। किन्तु विरहिनियों के लिए यह पावस भी दुख देता है क्योंकि उसका प्रिय उसके पास नहीं है। पावस की कोकिल, विरहिनी को कलपाती है और भीर का शब्द तो उसके प्राण हरता है—

आई रितु पाउस कृपा उस न कीनी कंत,
छाइ रह्यौ अंत, उर विरह दहत है ।
गरजत धन, तरजत है मदन, लर-
जत तन मन नीर नैनन बहत है ।
अंग अंग भंग, बोले चातक बिहंग, प्राण
सेनापति स्याम संग रंगहि चहत है ।
धुनि सुनि कोकिल की विरहिनि को किलकी,
केका के सुने तें प्राण एकाके रहत है ॥ ३-२५

सावन का महीना तो और भी दुखदाई है। इसी महीने में मनभावन मनमोहन ने आने के लिए कहा था। सावन ने आकर मदन को सरसा दिया है, विरह-ज्वर जोर से चढ़ आया है और प्यासा हृदय तरसने लगा है। सावन में चारों ओर ज्वर का प्रकोप वैसे ही होता है, फिर विरहिनी कैसे वचती ?

दानिनी दमक सुरदाप की चमक, स्याम
घटा की भमक अति घोर बनघोर तें ।
कोकिला कलापी कल कृतत हैं जित-तिन
सीकर ते सीतल समीर की भकीर तें ।

सेनापति आवन कह्यो है मन-भावन मु
 लाग्यो तरसावन बिरह जुर जोर तें ।
 आयो सखी सावन, भवन सरसावन, ल-
 ग्यो है वरसावन सलिल चहूँ ओर तें ॥ ३-२६

सेनापति का कला-कौशल इस कवित्त में श्लाघनीय है । पहिले चरण में शब्दों से वस्तुओं की गति की ध्वनि प्राप्त होती है । 'दामिनि की दमक' से भासित हो जाता है कि चमक बड़ी थोड़ी देर दिखाई देती है । 'दामिनी की दमक' से "सुरचापकी चमक" में शब्दों की अधिकता है परन्तु गति की नहीं । इन्द्रधनुष बिजली की अपेक्षा अधिक देर तक दिखाई देता है एवं वह उममे बड़ा भी होता है । इन्द्रधनुष से बड़ी है काली घटा, और उसकी गर्जन । अतः "स्याम घटा की भमक अति घोर घनघोर तें" में शब्द बहुलता है । तीसरे चौथे चरणों में पदान्त अनुप्रास "सेनापति आवन, कह्यो है मनभावन, मुलाग्यो तरसावन" "आयो सखी सावन, मदन सरसावन, लग्यो है वरसावन" बड़ा सुन्दर और माधुर्य पूर्ण है । इसी पदान्त अनुप्रास का दूसरा उदाहरण और देखिये जिसमें विरहिनी वर्षा के कारण कष्ट पा रही है । ऊपर के कवित्त में "आवन" की आवृत्ति श्री तो नीचे के कवित्त में "अरकी" ने अपने पैर पसारे हैं । बादल गरजता है । गर्जन सुनकर वियोगिन की प्रेम भरी छाती दहल उठती है और तड़क जाती है । उसके हृदय में प्यार की आद आ खड़ी हुई । उसकी प्यार भरी बातें टीस देने लगीं । अब सावन का रातें काटने को बोलती हैं और काटे नहीं कटती—

दूरि जडुराई, सेनापति सुखदाई देखौ,
 आई रितु पाउस, न पाई प्रेम-पतियाँ ।
 धीर जलधर की, सुनत धुनि धरकी, है
 वरकी सुहागिन की छोह भरी छतियाँ ॥
 आई सुधि वर की, हिए से आनि खरकी, तू
 मेरी प्रान प्यारी, यह पीतप की बतियाँ ।
 बीती औधि आवन की, लाल मन भावन की,
 डग भई बावन की, सावन की रतियाँ ॥ ३-२७

वर्षा बटने लगी तो विरहिनी को कहना पड़ा—

इकलौ डरी हौं, देखि कै डरी हौं, खाइ
 विस की लगी हौं धनकंवास मरि जाइहौं ॥ ३-३०

इसी प्रकार शब्द-हेम्पन और अश्लिष्ट चतुष्टय विरहिनी को तड़पाने हैं । नायिका देखती है, शब्द में कृपा-कान्ता मन खल्ल से गए हैं.. धूल नाम मात्र को

भी नहीं रही है। नव वर्षों नहीं मेरे प्रिय आते। अब तो मग्न धर्म खुल गए हैं। वह अपने को जैसे ही पीली पानी है जैसी मरसों को—

छिति न गरव, मानों रंगे हं हरद सालि,

सोहत जरव, को मिलावै हरि पीय को ॥ ३-३७

बेचारी विरहिनी अपनी दशा से वृद्धरी स्त्रियों को शिक्षा देती हुई कहती है—

आर्यो सबी पूसी, भूलि कंत सौ न रूसी, केलि

ही सौ मन सूसी जीउ ज्यों सुख लहत है ॥ ३-४६

रात्रि में टंडक पड़ रही है किन्तु उसे चारों ओर से गर्माँ जलानी है। वह रात भर लड़पती है। रात्रि किम्बो तरह समाम ही नहीं होती, वह द्रोपदी के चीर की नाईं बढ़ जो गई है। काम आकर उसके पास ठहर गया है। वह प्रीतम से प्रार्थना करती है कि प्राण प्रिय! आच्छां, मिलो। देखो सूर्य भां धन राशि में पहुँच गया है, अपनी धन ("स्त्री") के पास चला गया है—

बरसे तुसार, बहै सीतल समीर तीर,

कंपमान उर क्यौहू धीर न धरत है।

राति न सिराति, सरसाति बिथा विरह की,

मदन अराति जोर जोवन करत है।

सेनापति इयाम हम धन हैं तिहारी, हमं,

मिली, बिन मिले, सीत पार न परत है।

और की कहा है, सविता हू सीत रिनु जानि,

सीत को सतायो धन रासि में परत है ॥ ३-४८

माघ माघ में विरहिनी के नेत्र बरस रहे हैं। वृत्तों की सब डालियाँ पीली हैं क्योंकि वे भी तो वियोगिनी हैं। वन में बेलियाँ भी अकेली प्रसन्न नहीं हैं। फिर वियोगिनी कैसे सुखी रह सकती है ?

परे हं तुसार, भयीं आर पतभार, रही

पीरी सब डार, सो वियोग सरसति है।

बोलत न पिक, सोई मौन हं रही है अस,

पास निर जास, नैन नीर बरसति है।

सेनापति केली बिन, गुन री सहेली, माह

मास न अकेली बिन बेली विलसति है।

विरह तें छीन तन, भूषण बिहीन वीन,

मानहु बसंत-कंत काज तरसति है ॥ ३-५६

सेनापति में उद्दीपनात्मक रूप का ही प्राधान्य है। इसका अनुमान छन्दों की संख्या से भी लगाया जा सकता है। कवित्त रत्नाकर की तीसरी तरंग में प्रकृति चित्रण के ६२ छन्द हैं। इनमें से ३० छन्द (२, ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, १५, २१, २५, २६, २८, ३०, ३२, ३३, ३४, ३६, ३७, ४४, ४८, ४९, ४९, ४९, ४९, ५६, ५७, ५९, ६०, ६१, ६२) उद्दीपनात्मक हैं। बहुत से छन्दों में कवि प्रकृति का वास्तविक चित्र खींच रहा है किन्तु ऋत वीच में एकाध पद या पंक्ति कह देता है कि व्याकुल वियोगी (छन्द २), भयो लाज होम तहाँ (७), कंतकाग्निनी मनोज वस (९), नातें विरह वरत हैं (१५), लाग्यो तरसावन विरह जुर जोरतें (२६), सेनापति जादीपति जिन वयों विहात है (३३), देत मन काम है (३४), सरसाति विथा विरह की (४८), आठ छन्दों में धनी स्त्री-पुरुषों के विहार का वर्णन किया है, उनकी सुख-पजायों का चित्र खींचा है (१०, १३, १४, १७, २०, २२, २३, ४३)। ये छन्द भी उद्दीपनात्मक ही माने जायेंगे। इस प्रकार बासठ में से अड़तीस छन्द उद्दीपनात्मक हैं। आलम्बन-रूप देने वाले केवल १९ छन्द हैं (१, ११, १२, १६, २४, २६, ३१, ३५, ३८, ४०, ४१, ४२, ४५, ५०, ५१, ५२, ५३, ५४, ५५)।

आलम्बन रूप

मध्यकालीन हिन्दी काव्य में सेनापति अपने प्रकृति चित्रण के लिए अधिक प्रसिद्ध हैं क्योंकि उन्होंने प्रकृति के आलम्बन रूप वाले अर्थात् वास्तविक चित्र बड़े सुन्दर, सरस और स्वाभाविक खींचे हैं। इस दिशा में उनका निरीक्षण अन्य कवियों से अधिक ऊँचा था, यद्यपि यह कहना ही पड़ेगा कि उनका यह निरीक्षण नागरिक दृष्टि से हुआ है। इस क्षेत्र में उनका ग्रीष्म वर्णन बड़ा पैना है। ज्येष्ठ मास की गर्मी का वर्णन करते हुए वे कहते हैं कि ज्येष्ठ में वृष पर चढ़ा सूर्य अपने सहस्रों हाथों से अङ्गारे उछाल रहा है। पृथ्वी तवा बनी हुई है। संसार जल रहा है। अपराह्न में तो ऐसी मृनमानता व्याप्त हो जाती है कि एक पत्ता तक नहीं खड़कना है। सब प्राणी छाया में पड़े हैं। नर-नारी तो नकानों के अन्दर टँक पाते का अभाव कर रहे हैं। हवा भी इस गर्मी से बचता कर किमी टँके बाने में बैठकर दूसरों का साँस खींचे है—

बृष की तरनि तेज सहस्रों किरन करि,
ज्वालन के जाल विकरान बरतत है।
तहत धरनि, जन जगत भरनि, नीरी
छाँह की पकरि पंथी पंछी विरमत है।
सेनापति नंक डुपहरी के उरत, हीर,
धमका जितम, ज्यों न. पात खरकत हू।

झरे जान पीनीं सीरी ठीर कौं पकरि कौनीं,
धरौ एक बैठि कहूं धामें धिलवत है ॥ ३-११

उद्यु के अपराह्न का बड़ा वास्तविक एवं मार्मिक चित्र है जब हवा बन्द हो जाती है और उमन बढ़ जाती है, कहीं कोई शब्द सुनाई नहीं देता, पेड़ों के पत्ते तक स्थिर हो जाते हैं। "पान खरकत है", बाला हर्य आज भी ज्येष्ठ के अपराह्न में छोटे नगरों एवं गाँवों में देखा जा सकता है। हाँ, कलकत्ता, बम्बई और दिल्ली जैसे नगरों में यह सुसमानता न मिलेगी। ग्रीष्म की भयंकरता से जगत का रूप ही बदल गया। सूर्य ने नदी नालों का पानी सुखा दिया है। जलती हवा बहती है जिससे बन-वाटिकाएँ सुरभ्रा रही हैं। भूतल तो तवे जैसा तम है। ठंडक भी मनुष्यों के साथ तहखाने में जा छिपी है—

सेनापति ऊंचे दिनकर के चलति लुबें,
नद, नदी, कुबें कोपि डारत सुखाइ कै ।
चलत पवन, सुरभात उपवन बन,
लाग्यो हें तवन, डारयो भूतलौ लखाइ कै ।
भीषम तपत रिनु भीषम सकुचि तातें,
सीरक छिपी हें तहखानन में जाइ कै ।
मानो नीत काल, सीत लता के जमाइवे कौं,
राखें हें बिरंचि बीज धरा में धराइ कै ॥ ३-१२

वर्षा का आलापन रूप में भी वर्षान बड़े स्वाभाविक एवं कलात्मक ढंग से हुआ है। वर्षा के बादल गरज रहे हैं। विजली, जुगनुश्यों से अधिक चमकती है। अधकार ने नर-नारियों के नेत्रों को बेकाम बना दिया है। और तो और, सूर्य को भी कुछ न विश्वास दिया और वह भी बादलों के बोझ में दब गया। चन्द्रमा भी कुछ न देख पाया। वह भी न जाने कहाँ गिर पड़ा है। तारे तो खोए गए। बड़ी विशाल एवं सुन्दर कल्पना की है कवि ने—

गभन अंगन घनाघन तें सघन तम
सेनापति नैक ह न नेन भटकत हें ।
दीप की दमक, जोगनीन की भमक छाँड़ि,
चपला चमक और सौं न भटकत हें ॥
रवि गयो बबि मानों ससि सोऊ घसि गयो,
तारे तोरि डारे से न कहूं फटकत हें ।
मानो महा तिमिर तें भूलि परी बाट तातें,
रवि ससि तारे कहूं भूले भटकत हें ॥ ३-२६

कवि ने छन्द में कलात्मक सौन्दर्य का भी बड़ा ध्यान रखा है। अंधेरे में नेत्र प्रकाश पर ही जाकर टिकते हैं। यदि कहीं दीपक दिखाई पड़ जाय तो तुरन्त वहाँ पहुँचेंगे। जुगनुओं की चमक पर टिकेंगे और बिजली की कौंध से भी चौंधियायेंगे। उस काल में भौतिक बिजली के लड्डू थे नहीं। फलतः कवि उनका वर्णन कर ही नहीं सकता था। दीपक की दमक से सहसा जुगनुओं का प्रकाश अधिक होता है अतः 'जीगनीन की भमक' पद वाद में आया है। बिजली की चमक और तेज होती है। अतः वह और वाद में लाई गई है। दमक, भमक और चमक शब्दों में क्रमशः तीव्रता है। सूर्य, चाँद और तारे अपना मार्ग भूल गए हैं, ऐसा है वर्षा काल का व्यापक एवं गहरा अंधकार। इनकी विसात ही क्या जब भगवान् विष्णु भी अंधकार के कारण भ्रम में पड़ गए और वे चार मास के लिए सो गए—

घन सौं गगन छयो, तिमिर सघन भयो,
देखि न परत मानौ रवि गयो छोड़ के।
चारि मास भरि स्याम निसा के भ्रम करि,
मेरे जान याही तैं रहत हरि सोइ के ॥ ३-३१

कवि शरद काल के आने पर बादलों को देखता है और उनका वर्णन देता है कि ये बादल काले नहीं, श्वेत हैं। ये धुआँधार वर्षा नहीं करते, फव्वारा-सा छोड़ते हैं। ये पश्चिम से पूर्व को भाग रहे हैं और धीमे-धीमे गरजते हैं—

खंड - खंड सब विग मंडल जलद सेत,
सेनापति मानौ सृंग फटिक पहार के।
अंबर अडंबर सौं उमड़ि उमड़ि, छिन
छिछकें छछारे छिति अधिक उछार के।
सलिल सहल मानौ सुधा के महल नभ,
तूल के पहल किधौ पवन अधार के।
पूरब को भाजत है, रजत से राजत है,
गग - गग गाजत गगन घन वजार के ॥ ३-३२

इस छन्द में सेनापति ने अपना युद्ध निरीक्षण वही कुशलना से भरा है। वर्षा के बादल पश्चिम को भागते हैं जबकि शरद ऋतु के बादल पश्चिमी उत्तर प्रदेश में पूरब को भागते हैं क्योंकि वर्षा पश्चिम मानचूत से होती है। ये बादल काले नहीं होते जैसे कि वर्षा कालीन बादल होते हैं। ये श्वेत से दिखाई पड़ते हैं। "छिछकें छछारे छिति अधिक उछार के" शब्दों द्वारा इस कला की हलकी वर्षा का सुन्दर चित्र खींचा है। अन्तिम चरण में अगुदास के साथ ही साथ अर्थव्यवन (Oronotopodia) भी भरा गया है। "गग गग गाजत गगन घन वजार के" में गगगग गाजत से वजार के

कम धानी वाले बादलों का शब्द ध्वनित है। यदि वर्षा काल के बादल हैं तो उनकी गर्जन इस प्रकार व्यक्त की गई है—

घुमरि घुमरि धनशोर घहरात है ॥ ३-३३

शीत की प्रबलता का वर्णन कविवर सेनापति ने बड़ी स्वाभाविकता से किया है। बहुत से स्थलों पर कवि सामान्य मनुष्य के स्तर पर आ जाता है और सामान्य पुरुषों के भावों एवं दृश्यों का चित्रण करने लगता है। ये ही स्थल वास्तविक एवं हृदयग्राही बन जाते हैं क्योंकि इन स्थलों से सभी मनुष्य रस प्राप्त कर सकते हैं। शीत की मजल मेना चढ़ आई है। अग्नि तो निर्बल बन ही गया था। उसकी क्या बात कहो जाय, स्वयं सूरज की गर्मी भी निकल गई है और सूरज भी ठंडा पड़ गया है। हवा बर्फीली है। वह शरीर पर ऐसी लगती है मानो शरीर पर तीर लग रहे हैं। गर्मी बेचारी डर कर भाग गई है। स्त्री जो ठहरी। बेचारी मकानों के कोनों में प्राण रक्षार्थ जा छिपी है। लोग आग पर टूट रहे हैं। उनके नेत्रों से आँसू निकल रहे हैं परन्तु वे आग का सामन्य नहीं छोड़ते हैं। यही नहीं, अग्नि को, जो बेचारी स्त्री होने से वास्तविक अचला बन गई है, अपनी छाती से लगा रक्खा है—

शीत कौं प्रबल सेनापति कोपि चढ़चौं दल,
 निबल अनल, गयीं सूर सिघराइ कै।
 हिम के समीर, तेई तरसै विषम तीर
 रही है गरम भौन कोनन मैं जाइ कै।
 धूम नैन बहैं, लोग आगि पर गिरे रहैं,
 हिए सौं लगाइ रहैं नैक सुलगाइ कै।
 मानौ भीति जाति, महासीत ते पसारि पानि,
 छतियां की छांह राख्यौ पाउक छिपाइ कै ॥ ३-४५

पहाड़ी स्थानों पर पाउक को गले में बाँधकर छाती के पास रक्खा जाता है, इसका चित्रण करके कवि ने अपने निरीक्षण कर सुन्दर उपयोग किया है।

शिशिर के दिनों की तेज हीनता का सुन्दर वर्णन कवि ने मनोहर कल्पना के आधार पर किया है। सूर्य ने चन्द्रमा का स्वरूप पा लिया है, वह चन्द्रमा की भाँति तापहीन एवं श्वेत हो गया है। इसी प्रकार धूप में चाँदनी की चमक आ गई है। ठंडक बहुत बढ़ गई है। दिन भी रात जैसा दिखाई देता है क्योंकि गर्मी है ही नहीं। रात में प्रेमियों की आपन आ गई है। चकोर चन्द्रमा समझ कर सूरज से टकटकी लगा रहा है। उभर चक्रे की छानी धड़क रही है कि अब तो रात ही रात रहती है। दिन में भी चन्द्रमा देखकर कुमुदनी को प्रसन्नता होती है और कर्मावनी बेचारी

रा रही है, वह फूलती ही नहीं है। दिन की तेजहीनता पर कवि ने बड़ी मार्मिक उक्तियाँ कहीं हैं। भ्रम का सुन्दर उदाहरण है।

सिसिर में ससि कौं सरूप पावे सविताऊ,
घाम हू में चाँदनी की बुति दमकति है।
सेनापति होत सीतलता हें सहसगुनी,
रजनी की भाई वासर में भ्रमकति है।
चाहत चकोर सूर और दृग छोर करि,
चकवा की छाती तजिबोर धसकति हें।
चंद्र के भ्रम होत मोव हें कमोदिनी के,
ससि संक पंकजिनी फूलि न सकति हें ॥ ३-५०

शिशिर के दिन केवल तेजहीन ही नहीं हुए हैं, बरन् वे बहुत ही छोटे भी हो गए हैं। कवि इस छुटाई का काव्यात्मक वर्णन करता हुआ कहता है कि दिन बड़ी शीघ्रता से भाग रहा है मानो सहस्रांकर (हाथ) वाला सूर्य अब सहस्र पद बन गया है। दिन इतना छोटा है कि चकवा चकवा से मिल ही नहीं पाता है। वंचारा मिलने के लिए नदी के एक किनारे से उड़ता है। जब तक वह नदी के बीच में पहुँचता है संध्या हो जाती है और वह वापिस लौट आता है—

सिसिर तुषार के बुखार से उखारत हें,
पुस बीते होत सून हाथ पाइ ठिरिकें।
छील की छुटाई की बड़ाई बरनी न जाइ,
सेनापति पाई कछु सोचि कै सुमिरि कै।
सीत तें सहस कर सहस चरन ह्वै कै,
ऐसे जात भाजि तम आवत हें धिरि कै।
जालों कोक कोकी कौं मिलत तीलौं होति राति,
कोक अथबीच ही तें आवत हें फिरि कै ॥ ३-५१

हेमन्त के भीषण शीत का वर्णन करते हुए कवि कहता है कि लोगों के जान के लाले पड़ गये हैं, ऐसा है शीत का प्रकोप। लोगों के नाथ ऐसे निष्ठुर गये हैं, शून्य हो गये हैं कि कुछ करने ही नहीं बनता। तिनका नरक नहीं उठना भाता वे अपने नहीं रहे हैं। मनुष्य हाथों के जखमे की चिकित्सा न करके तान रहे हैं। सूर्य अपना काँतिहीन हो गया है माना चित्र से लिखा सूँ हो। गर्मी दूतनी बननी हो गई है कि वह ठंडी पड़ गई है। सेनापति कहना करता है कि शीत के कारण सूर्य ने अपने हाथों को बलों के अन्दर (आकाश में) छिपा लिया है—

आस्यो जोर जड़कालों, परत प्रथल पानी,
 लोगन कों लाली परधों, जियें कित जाइ कै ।
 नास्यो चाहें वारि कर, तिन न सकत टारि,
 मानों हें पराए, ऐसे भए ठिठराइकै ।
 चिन्न कैसो निशयो, तेजहोन दिनकर भयो,
 अति सियराइ गयो घाम पतराइ क ।
 सेनापति मेरे जान सीत के सताए सुर,
 राखे है सकोरि कर अंबर छिपाइ कै ॥ ३-५५

कवि ने शीत का वास्तविक प्रभाव ही नहीं वर्णित किया है वरन् वास्तविक चित्र भी खींचा है। अत्यधिक जाड़े से हाथ-पैर शून्य हो जाते हैं। उनसे कुछ नहीं होना। लोग आग पर टूटने हैं। इसके साथ ही कवि अपने वैज्ञानिक निरीक्षण का ज्ञान भी भरता है। हवा पतली होकर ठंडी हो जाती है यह विज्ञान का सिद्धान्त है।

अलंकार रूप

जब कवि प्रकृति के अलंकारों की इतनी अधिकता कर देता है कि प्रकृति का अपना रूप दब सा जाता है तब प्रकृति का अलंकारिक रूप सामने आता है। केशव में तो अलंकार प्रियता कभी-कभी प्रकृति का गला घांट देती है, उनकी गोदावरी अदृश्य हो जाती है और विशेषाभास का भारी भरकम रूप डटकर खड़ा हो जाता है। सेनापति ने भी कुछ ऐसे प्रयोग किये हैं। श्लेष के बल पर ग्रीष्म, वर्षा का रूप लेती है और वर्षा ग्रीष्म का। इससे आगे बढ़कर ग्रीष्म ऋतु भयंकर शीतवाली हेमन्त ऋतु हो जाती है और हेमन्त ऋतु, ग्रीष्म ऋतु का रूप धर लेती है। प्रकृति में यह सब असम्भव है। किन्तु अलंकार के बल पर काव्य जगत में सब कुछ सम्भव बन जाता है। तभी तो कहा गया है—“जहाँ न पहुँचै रवि, वहाँ पहुँचै कवि”। उदाहरण देखिये—

देखें छिति अंबर जलै है चारि ओर छोर,
 तिन तर वर सब ही कों रूप हरचौ है ।
 महाभर लासै जोति भादव की होति चलै,
 जलद पवन तन सेक मानो परचौ है ।
 वाहन तरनि तर नवी सुख पावें सब,
 सीरी घन छाँह चाहि बोई चित घरचौ है ।
 देखौ चतुराई सेनापति कविताई की जु,
 ग्रीष्म विषम वर्षा को सम करचौ है ॥ ३-१८

रजनी के समे बिन सीरक न सोयी जात,
 प्यारी तन सुथरी निपट सुखदाई है ।
 रंगित सुवास राखें भूपति हचिर साज,
 सूरज की तपनि किरनि तन ताई है ।
 सौनल अधिक घातें चन्वन सुहात परै,
 आंगन ही कल ज्यौं-ज्यौं अग्नि बराई है ।
 ग्रीषम की रितु हिम रितु बोज सेनापति,
 लीजिय समुझि एक भाँति सी बनाई है ॥ ३-१६

यही नहीं ग्रीष्म ऋतुओं की सामग्री भी जुटा लेती है। पर ग्रीष्म का यह ऋतुओं ऋतुओं वाला रूप राजा-राव के आंगन में ही दिखाई दे सकता है। फव्वारे छूट रहे हैं, यही वर्षा ऋतु है। पानी का छिड़काव हो रहा है, यह शरद है। ठंडे खसखानों में हेमन्त, शिशिर बैठी है। फुलवाड़ों में वृत्त फूलों से भरे हैं। यहाँ वसंत ऋतु दिखलाई पड़ेगी। इस प्रकार ग्रीष्म की संध्या में छैः ऋतुएँ खोजी जा सकती हैं।

छूटत फुहारे सोई बरसा सरस रितु,
 और सुखदाई है सरद छिरकाइ की ।
 हेमंत सिसिर हू तैं सीरे खसखाने, जहाँ,
 छिन रहै तपति मिटति जब काइ की ।
 फूले तर वर, फूलवारी फूल सौं भरत,
 सेनापति सोभा सो वसंत के सुभाइ की ।
 ग्रीषम के समे साँझ, राज महलन साँझ,
 वेयति है सोभा बटरितु समुदाह की ॥ ३-२०

ऐसे उदाहरणों में कवि के नेत्र प्रकृति पर नहीं टिके हैं बरन् वह अलंकारिक चमत्कार जुटाने में लीन हो गया है। वह कहता है—पाटक या श्रोता, मेरा कमाल देखो, मैंने ग्रीष्म और हेमन्त को एक सा बना दिया है; एक ही ऋतु में सब ऋतुएँ भरदी हैं। यहाँ प्रकृति वर्णन गौण है, मुख्य है चमत्कार प्रदर्शन।

दृष्टिकोण

कवि ने यह ऋतु वर्णन नागरिक दृष्टि से किया है। यह ठीक है कि उसने बीच बीच में गाँव में खेलती और झूलती प्रकृति का चित्रांकन भी किया है किन्तु प्रधानता है नागरिक दृष्टिकोण का। वह नगर में घुटकर प्रकृति को धनिकों के आवास में बन्द पाता है और उसके अंग प्रयोग को निहारता है। साथ ही धनी नागरिक, ऋतुओं में किन्तु सुख-तामसी को जुटाते हैं इसके वर्णन की ओर घड़ा ध्यान दिया है।

जेठ निकट आने पर खगन्वाने सुखने हैं, तदन्वाने भाड़े जाते हैं, फब्बारे सुधारे जाते हैं, गुलाब का इत्र और अरगजा नव्यार किए जाते हैं ।

जेठ नजिकाने सुधरत खसखाने तल,
ताख तहम्बाने के सुधारि धारियत है ।

होति है मरम्मति विविध जल जंत्रन कौं,
ऊँचे - ऊँचे अटा, ते सुधा सुधारियत हं ।

सेनापति अतर गुलाब अरगजा साजि,
सार तार हार मोल लें लें धारियत है ।

श्रीधम के वासर बराइवे कौं सोरे सब,
राजभोग काज साज यौं सम्हारियत है ॥ ३-१०

राजा लोग क्या-क्या कर रहे हैं इस भयंकर गर्मी में ?

प्रात नृप न्हात, करि असन बसन रात,
पैधि सभा जात जौ लौं वासर सुहात है ।

पीछे अलसाने, प्यारी संग सुख साने, विह-
रत खसखाने, जब घाम निधरात है ।

लागे हैं कपाट, सेनापति रंग मंदिर के,
परवा परे, न खरवत कहूं पात है ।

कोई न भनक, ह्वै के बतक-मनक रही,
जेठ की हुनहरी कि भानों अधरात है ॥ ३-१३

राजा साहब न कौन से शीतल पदार्थ एकत्र किये हैं ? खस की पंक्तियाँ लगीं, हैं, फब्बारे जल उछाल रहे हैं जिनमें सुगंध बसाई गई है, शरीर पर गुलाब पड़ा है, अरगजा लगा है ।

सुन्दर बिराजें राज भंबिर सरस ताके,
बीच सुख देनी, सेनी सीरक उसीर की ।

उछरै सलिल, जल जंत्र ह्वै विमल उठें,
शीतल सुगंध मंद लहर समीर की ।

भीने हैं गुलाब तन सने हैं अरगजा सौं,
छिरकी पटीर नीर टाटी तीर तीर की ।

ऐसे बिहरत दिन श्रीधम के बितवत,
सेनापति दंपति मया तैं रघुवीर कौं ॥ ३-१७

फब्बारों का पानी ऊँचा उछाल कर पुनः नीचे गिरता है । इस पानी के उछलने पर अति उच्छेदा करना है कि पानी जल यह देखने को उछल रहा है कि कहीं कोई

पेड़ सींचने से तो नहीं रह गया है (३-२२) । नारियॉ पंजियों को धारण करती हैं ताकि शीतलता मिले (३-२३) । वर्षा में बड़ी बों विरहिनी होकर अपने दूर बैठे पति से पुकार करती हैं कि मैं अकेली डर गयी हूँ । देखो, या तो तुमन या जाओ नहीं तो विप को डली खाकर प्राण दे दूँगी

इकली डरी हों, धनु देखि कै डरी हों, खाइ

विस की डरी हों धनश्याम सरिजाइ हीं ॥ ३-३० ॥

एक नगर बासिनी ही विप की डली या मकनी है । ग्रामीण विरहिनी होती तो सरिजा सरोवर में डरने की धमकी देती । शरद ऋतु में ये धनी लोग क्या करते हैं, इस पर भी कवि की दृष्टि पूर्णतया पहुँची है । शरद ऋतु में तेल लगाया जा रहा है, स्नान के लिए गरम हलाम तैयार है । ओढ़ने के लिए मृत्ववान शाल हैं, फिर सभा में ऐसे स्थान पर बैठते हैं जहाँ धूप पड़ रही है । ऐसे धनाढ्य या राजा लोगों के लिए यह अग्रहन मास की शरद ऋतु बड़ी सुखदाई है । अगर जल रहा है, सुबंध फैल रहा है और सुखदाई मकान में सुख लूटा जा रहा है ।

प्रात उठि आइबे कौं, तेलहि लगाइबे कौं,

सलि - सलि र्हाइबे कौं गरम हलाम है ।

ओढ़िबे को साल, जे बिसाल है अनेक रंग,

बैठिबे कौं सभा, जहाँ सूरज कौं घाम है ।

धूप कौं अगर, सेनापति सोंधौ सौरभ कौं,

सुख करिबे की छिति अंतर कौं धाम है ।

आए अग्रहन, हिम पवन चलन लागे,

ऐसे प्रभु लोगन कौं होत बिसराम है ॥३-४३॥

सम्मतियाँ

ऋतु बगल तो इनके ऐसा और किसी शृंगारी कवि ने नहीं किया है । इनके ऋतु वर्णन में प्रकृति निरीक्षण पाया जाता है ।

—अध्याय १० सन्तुष्ट शुकन

इन्होंने पद ऋतुओं का वर्णन किया है जो बड़ा ही हृदय ग्रही हुआ है । इनके प्रकृति की सूक्ष्म-सूक्ष्म बातों का अनुभव भी था और इनका निरीक्षण भी वैशेष्य मार्मिक था ।

—डा० श्यामसुन्दर दास

ऋतु वर्गन तो इनका छापना विशेषता है। प्रकृति के मूल वर्गन में इनकी कविता भा मनोत्कर्ष है।

—डा० रामकुमार वर्मा

सेनापति ने ऋतुओं को केवल उद्दीपन के ही रूप में नहीं देखा; आलंबन के रूप में भी निरखा।

—पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र

प्रकृति वर्गन की दृष्टि से गीति परम्परा में सेनापति का स्थान विशेष है। सेनापति का प्रकृति वर्गन ऋतु वर्गन परम्परा के अन्तर्गत ही है, परन्तु इन्होंने कुछ स्थलों पर प्रकृति का स्वतन्त्र रूप उपस्थित किया है। सेनापति में कवित्व प्रतिभा के साथ प्रकृति का निरीक्षण भी है।

—डा० रघुवंश

राष्ट्रीय महाकवि भूपण

हिन्दी काव्य के इतिहास में भूपण का स्थान दो रूपों में सदा स्मरणीय रहेगा— (१) राष्ट्रीय कवि के रूप में और (२) वीर रस के कवि के रूप में। महाकवि भूपण रीतिकालीन कवि हैं और रीतिकालीन प्रभाव उन पर पर्याप्त पड़ा है। भूपण के शृंगार रस के भी कुछ छन्द मिले हैं। उन्होंने अलंकारों पर 'शिवराज भूपण' नामक लक्षण ग्रन्थ लिखा। उन्होंने अपने युग की भाषा एवं शैली को अपनाया। किन्तु इनके लिए हम उनके ऋणी नहीं हैं। जैसा कि ऊपर कहा गया है कि उनकी दो देन हैं— राष्ट्रीय कविता और वीर काव्य। भूपण, मध्य युग के अकेले राष्ट्रीय कवि हैं। बैसे तो तुलसीदास ने हमारे राष्ट्र की आत्मा को भक्तित्त किया है किन्तु राष्ट्र की पददलित जनता के भावों को प्रकाश में लाने वाला कवि 'भूपण' ही हैं। कवि अपने युग का प्रतिनिधित्व करता है, यह वात भूपण पर पूर्णतया लागू है। तुलसीदास के बाद ऐसा दूसरा कवि भूपण ही है। कई समालोचकों का कथन है कि भक्ति काव्य निराशा का प्रतिकूल था। हिन्दू जनता जब इहलोकिक समृद्धि से निराशा हो गई तो वह भगवान की ओर झुकी। फलतः हिन्दी जगत में एक दिन भक्ति युग आया। यदि निराशा की दृष्टि से देखा जाय तो हुमायूँ-अकबर के युग से अधिक निराशा का युग था औरंगजेब का, जब उन पर अकथनीय अत्याचार हुए और उनके जीवन को चूस डाला गया था। किन्तु हम देखते हैं कि १८ वीं शताब्दी के इस काल में निराशा के स्थान में शृंगार की पिचकारियाँ छूट रही हैं, समृद्धि के प्रासाद चिने गये हैं जिनमें मखमलों गलीचे बिछे हैं, छत्र के फव्वारों से शीतलता प्राप्त की जा रही है। रीतिकाल का परिचय देने वाले आलोचकों ने रीतिकालीन कवियों में रीतिकाल की प्रवृत्तियों को खोजा है। किन्तु सम्झना से देखा जाय तो भूपण के अतिरिक्त अन्य कवियों में काल का प्रतिबिम्ब नहीं मिलता। एक ओर औरंगजेब को मर्त्यता से हिन्दुओं पर ढाई जा रही थी, हिन्दुओं के मानस समतल बनाया जा रहे थे। इनके अंगवस्त्र एवं ग्रन्थ अग्नि को खिलाये जा रहे थे, तो दूसरी ओर हिन्दुओं में दो प्रवृत्तियाँ देखी पड़ रही थीं। वे निराशा और दुःख के अथवा इस अत्याचार का सामना कर रहे थे। पंजाब, राजस्थान और दक्षिण भारत में औरंगजेब का डट कर विरोध हो रहा था, छत्रसालकुन्देल खण्ड में इस राष्ट्रीय यज्ञ का होता बना हुआ था। पंजाब में भी विरोध के लिए जड़े होने के उदाहरण मिलते हैं। गोलार्द्धों का संगठन इतना प्रभाव है किन्तु भूपण के अतिरिक्त किसी ने भी इस युग-वर्ग का प्रतिबिम्ब नहीं दिया है।

एक बार प्रथम हुआ था कि हिन्दी साहित्य सम्मेलन प्रयाग के पाठ्यक्रम से भूषण को विनम्रतापूर्वक कर दिया जाय और कई दिनों तक भूषण पाठ्यक्रम में रहा भी नहीं था। कारण : भूषण ने मुसलमानों को पात्र माना है, उनका विरोध किया है और यह राष्ट्रीयता नहीं है। हिन्दू-मुसलमान दोनों राष्ट्रीय स्तम्भ हैं। उनमें से एक का विरोध राष्ट्रीय प्रेम का प्रतीक नहीं है। राष्ट्रीयता का कोई स्थिर मार्वभौम सिद्धान्त नहीं है। राष्ट्रीयता का दृष्टिकोण युग के अनुसार बदलता है।

इला से कई प्रान्तादी पृथक् भूनानियों ने भारत पर आक्रमण किया। उनका विरोध करना राष्ट्रीयता का प्रतीक बन गया। इसलिये इनकी सहायता करने वाले गान्धार नरेश को देशद्रोही एवं अराष्ट्रीय कहा गया और उनसे लोहा लेने के कार्य को राष्ट्र धर्म बताया गया। चन्द्रगुप्त और चाणक्य के सभी लेखकों ने यही कहा है। प्रान्तादी इसीके अन्तर्गत उदाहरण हैं। आतताई शकों से लोहा लेने वाले विक्रमादित्य को राष्ट्र ने अपने समरण-सिंहानन पर बैठा लिया है। अंग्रेज विदेशी थे। अंग्रेजों के विरोध में हिन्दू-मुसलमान कंधे में कंधा भिड़ा कर खड़े हो गये और भाई-भाई के नारे से आक्रामक हो बहरा बनाने लगे। किन्तु भूनानी, शक और अंग्रेजों के रूप में जब मुसलमान दिखाई दे तो उनका विरोध करना क्या राष्ट्रीयता का चिह्न नहीं है? मुसलमानों ने शकों से अधिक वर्षरतायें दिखाईं। धर्मान्धता में उन्होंने हिन्दुओं को मानव नहीं माना, उनके बाल बच्चों पर भेड़ बकरों से अधिक कठोरता दिखाई एवं उनको सब प्रकार से रोंदा। फलतः उनका विरोध हुआ। उनका सामना करने वाले प्रताप एवं शिवाजी राष्ट्रीय नेताओं की श्रेणी में उसी प्रकार आए जिस प्रकार आगे मालवीय जी एवं महात्मा गांधी आए। चापू के गीत गाने वाला कवि यदि राष्ट्रीय है, प्रताप की वरा-श्वजा उड़ाने वाला यदि देशभक्त गायक है तो शिवाजी के गुणों का उद्घापक, भूषण कवि भी राष्ट्रीय कवि है। जैसे १६२१ से १६४७ तक अंग्रेजों का विरोध राष्ट्रीय धर्म माना गया उसी प्रकार औरङ्गजेब के युग में मुसलमान शासकों से संघर्ष लेना राष्ट्रीय कर्तव्य था। भूषण तो भारतेन्दु जी से लगभग डेढ़ सौ वर्ष पहले हुआ था। स्वयं भारतेन्दु जी के नाटकों एवं काव्यों में हिन्दू राष्ट्रीयता है। फिर भूषण को तो बात ही क्या कही जाय ?

एक बात कही जा सकती है कि भूषण ने तो अपने आश्रयदाताओं की चापलूगी की है। आश्रयदाताओं ने उन्हें धन दिया और विनिमय में उन्होंने उनका गुण गाया जैसा कि रीतिकाल के अन्य कवियों ने किया। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि केशवदास के बाद हिन्दी जगत में सबसे अधिक आर्थिक लाभ को ही रीतिशालीन कवियों को हुआ है; और वे हैं, महाकवि बिहारी एवं कवि-गुरु 'भूषण'। जनश्रुति में कहा गया है कि जब भूषण प्रथम बार आश्रय लेने लगे तो शिवाजी ने उन्हें ५२ पाँच ५२ हाथी और ५२ लाख

रूप प्रदान किये थे। बाद में भी शिवाजी ने भूषण को बहुत कुछ दिया था। इस कथन में दान की अत्युक्ति भले ही हो किन्तु शिवाजी द्वारा भूषण को बहुत धन और मान मिला था। छत्रमाल ने तो भूषण को पालकी का डंडा ही अपने कन्धे पर उठा लिया था। कुमायूँ नरेश का दान तो उन्होंने अस्वीकृत कर दिया था क्योंकि उनके पास शिवाजी का दिया वैभव बहुत था। शिवाजी और छत्रमाल की प्रशंसा उन्होंने दिल खोल कर की। अवश्य यह अपने कृपालु आश्रयदाताओं की प्रशंसा थी। किन्तु छत्रमाल के देखने से स्पष्ट हो जाना है कि भूषण अपने आश्रयदाताओं की प्रशंसा इसलिए नहीं कर रहा है कि वे धन देते हैं, वरन उन्होंने धर्म की रक्षा की है और हिन्दू समाज को बचाया है। शिवाजी और छत्रमाल धर्मवीर हैं और उनकी धर्मवीरता की प्रशंसा कवि पद-पद पर करता है। धन तो भूषण अपने बड़े भाई के समान औरंगजेब के दरवार से भी पा सकते थे। किन्तु उन्हें आश्रयदाताओं की प्रशंसा नहीं करना चाहता था। एक बार जब वे बड़े भाई के आग्रह पर औरंगजेब के दरवार में गए भी, तो उन्होंने औरंगजेब को शृङ्गार परक छन्द नहीं सुनाए, वरन कवि की श्रौज एवं वीरतामयी वाणी को सुन कर औरंगजेब का हाथ तुरन्त फड़का और मूँछों पर गया। बादशाह ने कवि को पकड़ना भी चाहा। भूषण को धन तो हृदयराम और कुमायूँ नरेश से भी मिल जाता, वृँदी नरेश भी वे देना किन्तु उसका हृदय तो राष्ट्र नेता पर ही व्योम्यावर था। वह तिकियाँ पुर (कानपुर जिला) से चल कर महाराष्ट्र में शिवाजी के पास गया। यह कहावत प्रसिद्ध है कि विहारी भूषण नहीं हो सकता और भूषण विहारी नहीं। इसका अर्थ है कि कवि की अपनी रचि, प्रवृत्ति और अनुभव का काव्य रचना में बहुत योग्य रहता है। जिस जल जीवन का अनुभव नहीं, वह इस जीवन का वास्तविक एवं मार्मिक चित्र केवल कल्पना के बल पर नहीं खींच सकता है। अनेक प्रगतिवादी कवि सफल न हो सके क्योंकि उन्होंने अपने पैर उच्च या मध्यम वर्ग के भवन में रखे और मस्तिष्क से निम्न वर्गीय जीवन की कल्पना की, भंगी या भिखारी का वैदिक वर्णन किया। भूषण के एक हाथ में लेखनी रहती थी और दूसरे में तलवार। उसे देश और धर्म पर मर मिटने वालों में स्थान मिला था, उसने युद्ध-मय जीवन का प्रत्यक्ष अनुभव किया था और उसने धर्म पर होम होने वाले वीरों के हृदय-स्पन्दन को सुना था। फलतः वह उस राष्ट्रीय और वीर काव्य का प्रणयन कर सका जो हिन्दी जगत में अमर हो गया।

शिवाजी देश और धर्म रक्षक थे, इतिहास इसका गन्धी है और इसी भाव से उन्होंने औरंगजेब पर अन्ध गुलामान् मन्दाओं के विरुद्ध उदात्त उद्गार किये थे। उन्हें राज्य का लोभ न था। राज्य को तो एक बार उन्होंने अपने मुन को दे दिया था। वे हिन्दूओं पर हाथीवार उठाना परमन्द नहीं करते थे, बल्कि भाव उतके उर पत्र ने राष्ट्र है जो उन्होंने विजा राजा जगसिंह को लिखा था; उभरती तलवार, धर्म का रक्षा में उठी

श्री. हिन्दू धर्म विद्रोहियों का रक्त पीने को निकली थी। भूपण ने शिवाजी के इस रूप को बार-बार सराहा है। भूपण कहते हैं कि हिन्दुओं को धीरे-धीरे जाने केवल शिवाजी के।^१ वे मुकों को सर्वे मारते हैं। केवल हिन्दुओं के प्राण करने के लिए, उन्हें हर-भरा बनाने के लिए। शिवाजी के ही बल पर हिन्दुओं के भाग्य ने पलटा गया है^२ और हम युग में हिन्दुओं की शोभा शिवाजी के प्रताप में ही बढ़ रही है^३। शिवाजी मुसलमानों का 'सार' हर कर हिन्दुओं को दान करते हैं।^४ शिवाजी ने द्रोपदी के समान हिन्दुओं को लाज बनाई है।^५ बादशाह औरंगजेब दान हिन्दुओं को सताने में जुटा है, उसका हिन्दू पति शिवाजी से कोई बस तो चलता नहीं।^६ औरंगजेब एवं अन्य मुसलमान मरदानों ने हिन्दुओं की एवं उनके मन्दिरों की दुर्गति कर दी है। मुस्लिम दीवाने मन्दिर गिरा रहे थे। हिन्दुओं के देवी-देवता कहीं जा छिपे थे। उनका तेज भा जातर रहा था। चारा और मुसलमानों को धाक थी। हिन्दू राजा, राणा और नवाब नीचा गिर किये गये थे।^७ हिन्दू जनता की सहायता करने को कोई आगे नहीं आ रहा था। काशी का पिण्डनाथ मन्दिर औरंगजेब ने तोड़ डाला था। उसने मथुरा के मन्दिरों को जगह मन्जिदें खड़ी कर दी थीं। हिन्दू हताश थे। ऐसे समय में हिन्दुओं की रक्षा शिवाजी ने की और उन्हें मुसलमान होने से बचाया।^८ कोई हिन्दू राजा-राजा हिन्दुओं की सहायता नहीं कर रहे थे। तब शिवाजी के मन में

१. साहस अथार हिन्दुवान को अथार धीर ।—शिवाजी भूपण—१०

२. (क) भूपण जहाँन हिन्दुवान के उदारिये को

तुरकान मारिये को धीर कलकत है । (३२२)

(ख) तुरकान मस्लिम कुमुदिनी करा है

हिन्दुवान नस्लिम शिवाजी विविध विधान से । (६६)

(ग) हिन्दू को दिवाज भयो काल तुरकान का । (७३)

३. भूपण कहत हिन्दुन को भाग फिरे । (१४१)

४. जाहिर चरिदु और जहाँन लसे हिन्दुवान मुमान सिवासो । (१२६)

५. सेंगर में सरजा शिवाजी अरि सेनन को

सार हरि लत हिन्दुवान सिर सारु दे ॥ (२४६)

६. हिन्दुवान द्रपदी को हेजति बनेवे राज ।

कपटि विराट पुर बाहर प्रमान कै ॥ (३२६)

७. हिन्दुन के पति सो न भित्तत सताकता हिन्दु रावनन प्राय कै ॥ (२१६)

८. शिवराज भूपण—१३३, १३७ शिवावावनी १६, १७, ४२ ।

९. (क) देवल विराटवे किरावन निसान अजी ।

छेसे समै राव राने सने गए लव को ॥

गौरा गनपति आप औरंग को देखि ताप ।

आपने मुक्ताम सब मारि गए दूकको ॥

हिन्दुओं की रक्षा और यवनों के नाश का विचार हुआ और उल्हाह बढ़ा। महाराज शिवाजी हिन्दू-रक्षार्थ युद्ध में कूद पड़े।^१ और उनकी रक्षा की भी। महाराज शिवाजी ने हिन्दूत्व की रक्षा की। उनके धर्म ग्रन्थ जलने से बचाए। यही नहीं राजपूतों को भी सहारा दिया। हिन्दू धर्म उनके कारण बच गया। देश-देश में शिवाजी की कीर्ति बखानी गई। मैंने भी सुनी। तब मैं भी उनके पास गया।^२ मैंने देखा यह कीर्ति सत्य थी। शिवाजी ने तलवार के बल से वेद और पुराणों का लुप्त होने से बचाया। हिन्दू वंशों के डर के सार 'राम' का नाम भी नहीं ले पाते थे। महाराज शिवाजी ने उनसे राम नाम कहलाया। हिन्दुओं को चोटों से बचाए काट ली जाती थी। शिवाजी ने इन चोटों को भी सरों पर धरवाया। हिन्दू मिर्पाहियों को अपनं यहाँ रखा। उन्होंने कहा—लो मैं जनेऊ साला पहिना हूँ। हिन्दुओं! तुम भी पहिना। हिन्दुओं ने पहिना। मन्दिरों को बचाया, टूटों को जोड़ा। मूर्तिहीनों में मूर्ति की स्थापना की। इस प्रकार भारत में उन्होंने हिन्दू धर्म की रक्षा^३ की। इसी कारण भूपण ने

पारा पैगम्बरा दिगम्बरा दिग्वारि देत।

सिद्ध की सिधाई गई रही वात रव की।

कामी हू की कला गई मधुरा मर्मत भई ॥

शिवाजी न होते तो सुनत होत सकीं। —शिवा वावनी १८

(ख) शिवावावनी—१९, २०।

१. काज महा सिवराज बली, हिन्दुवान बदादवे को उर ऊदै
भूपन भूनिरम्लेच्छ करी चढे, स्नेच्छन मारिजे को रन जुदै ॥

—शिवा भू० २७६

२. राखी दिग्द्वारी दिग्द्वान को निजक राखयो
अरुणें नृगन राखे वेद विधि सुनी में ॥

राखी राजपूती राजधानी राखी राजन की

धरा पै धरम राख्यो राख्यो गुन सुनी में ॥

भूपन मगधि कनि वन मगधन की

वेग-वेग कानि बखानी तव सुनी में ॥

साहि के सपुत सिवराज सममेर तैरी

दिल्ली दल दावि कै दिवाल राखी दुनी में ॥

—शिवा वावनी ५०

३. के राखे निरिती पुगल राखे मान मुद
उन मान राखे अलि रथनः सुनी में ॥

दिग्द्वान की कोटी रोटी राखी है लिफडिन ही

कावे में अनेक राखे भाग राखी गर ने ॥

महाराज शिवाजी को "विन्दुदान स्वप्न", "हिन्दू पति",^२ गात्री^३ इत्यादि नामों ने विभूषित किया है, और उन्हें धर्म एवं भक्त भक्त भगवान राम, कृष्ण, तुलसीदास एवं परशुराम का अन्तार बताया है। उनका यश माने भूषण कभी अधाने नहीं। मध्यकाल के कियों कवि ने इस भावना से अपने आश्रयदाता का गुग्गुलन नहीं किया है।

रीतिकाल को शृंगार काल भी कहा गया है क्योंकि इस काल के अधिकांश कवियों ने शृंगार रस की रचना की है। इस काल के भक्त कवियों ने शृंगार को भी बहुत बड़ा स्थान दिया। रसखान और घनानन्द इसके प्रत्यक्ष उदाहरण हैं। भूषण नामक कवि के शृंगार रस के चार छंद उदाहरण मिले हैं। अभी निश्चयात्मक रूप से नहीं कहा जा सकता कि ये शृंगार छन्द महाराज शिवाजी का यश गान करने वाले महाकवि भूषण के हैं अथवा किसी अन्य भूषण कवि के। हिन्दी साहित्य में एक नाम के अनेक कवि मिले हैं। प्रायः प्रसिद्ध कवि के नाम को अपनाकर कविता लिखना एक परिपाटी बन गई है। हमें चार तुलसी और चार मरदास दिखाई पड़ते हैं। रीतिकाल की शृंगार कविता के अतिरिक्त भक्ति की कविता भी इस काल में प्रचुर परिमाण में प्राप्त होती है। विहारी, सेनापति, पद्माकर, देव, केशव जैसे शृंगारी कवियों ने भक्ति उद्गार भी प्रगट किए। भक्ति कविता तीन प्रकार की है - (१) प्रेमी-भक्तों की कविता रसखान, घनानन्द, नागरीदास, किशोरी शरण, अलवेली अलि, चाचा हित वृन्दावनदास, भगवति रसिक इत्यादि अनेक भक्तों के मुख से प्रवाहित हुई हैं। (२) युवावस्था में शृंगार सरिता में आवगाहन करने वाले कवि भी वृद्धावस्था में भक्त बन गये एवं भक्ति परक कविता भी लिखी। सेनापति एवं केशव इसके प्रत्यक्ष उदाहरण हैं। (३) जीवन में मनुष्य जब तब प्रायः भगवान् के प्रति दृष्टि दौड़ाया करता है एवं भक्ति परक उद्गार प्रगट करता है। दुःख, निराशा या अतर्क्य सफलता पाकर वह भक्ति के भावों से विभोर हो जाता है। अतः शृंगारी कवि भी जीवन में यदा-कदा भक्ति परक कविता बना दिया करता है। विहारी के अनेक दोहे इसके उदाहरण हैं। रीतिकाल

मोडि राखे सुगल मरोडि राखे पातसाह
 वैरी पीसि राखे वरदान राख्यो कर मै ।
 राजन की हह राखी तेग बल सिसवराज
 देव राखे देवल स्वयमै राख्यो वर मै ॥

१. शिवराज भूषण १२६
२. " २३८
३. " १६१
४. " ११, १४०, १४१, २३०, २६४, ३२०

में भक्ति काव्य की भी कर्मा नहीं है। किन्तु वीर रस के कवि भी इने गिने ही हुये हैं जिनमें भूपण का स्थान सर्वोपरि है। पद्माकर, ग्याल, चनवारी लाल, सुदन्त, जोधराज इत्यादि कुछ कवियों ने अपने आश्रयदाताओं की प्रशंसा में वीर रस को अपनाया है किन्तु भूपण ने तो वीर रस के स्पष्टीकरण के ही लिये जन्म लिया था। भक्ति और रीति काल के वीर-काव्यकारों में भूपण का स्थान अद्वितीय है और जब कभी-कभी हिन्दी के पाठकों या विद्वानों में कवि चर्चा होती है तो वीर रस के कवि के रूप में भूपण का नाम तुरन्त वहाँ आ पहुँचता है। भूपण ने यह स्थान विज्ञापन के बल पर प्राप्त नहीं किया है। वास्तव में भूपण की वीर रस की कविता अन्य कवियों से बद्ध चढ़ कर है जिसमें वीर रस का परिपाक बड़े सुन्दर ढंग से हुआ है, जिसमें वीर-भाव की विविध श्रेणियाँ बल, श्रेय और आतंक के साथ खड़ी दिखाई देती हैं, जिसमें भाषा वीर भावों के पीछे-पीछे चलती हुई दर्शकों को आकृष्ट करती है।

वीर रस का आश्रय कोई वीर ही होता है। यह वीर कई प्रकार का हो सकता है। भूपण ने शिवाजी का चित्रण इन रूपों में किया है :—

- (१) युद्ध वीर,
- (२) दान वीर,
- (३) धर्म वीर, और
- (४) सत्य वीर।

किन्तु प्रधानता प्राप्त हुई है युद्ध वीर रूप को ही।

युद्ध वीरता के क्षेत्र में शत्रु आलम्बन होता है। शिवाजी पक्ष में आलम्बन है और झुंजेव या अन्य कोई मुस्लिम सरदार। भूपण ने युद्ध वीरता के अनेक चित्र खींचे हैं। कभी वे नायक एवं उसके सहायकों का उत्साह प्रदर्शित करते हैं जो वीर रस का स्थायी भाव है।

साजि चतुरंग वीर रंग में तुरंग चढ़ि

सरजा शिवाजी जंग जीतन चलत है।

भूषण भनत नाद बिहद नगारन के

नदी नद सब गैबरन के रलत है।

ऐल फैंल खैल भैल खलक में गैल-गैल

गजन की ठेल-पेल सैल उसलत है।

तारा सो तरनि छुरि धारा में लगत जिमि

थारा पर पारा पारावार यों हलत है ॥

—शिवाबावनी, १

कभी वे वास्तविक युद्ध का वर्णन करते हैं। दोनों सेनाएँ आमने-सामने आकर लड़ने लगीं :—

उतें पात माहन के गजन के ठूठ छूटे
 उमड़ि घुमड़ि मतवारे घन कारे हैं ।
 इतें सिवराज जूके छुटे सिंहराज औ
 विदारे कुम्भ करिन के चक्करत भारे हे ।
 फौजे सेख संयद मुगल और पठानन की
 मिलि इज्जनास खां हू मीर न संभारे हे ।
 हद्द हिन्दुवान की बिहद्द तरवारि राखि
 कंयौ वार दिल्ली के गुमान भारि डारे हैं ॥

—शि० बा०, २३

शिवाजी ने इस युद्ध में कैसी वीरता दिखाई है—

छूटत कमान और गोली तीर वानन के
 मुसकिल होत मुरचान हूँ की ओट में ।
 ताहि समै सिवराज हुकुम कै हल्ला कियो
 दावा बाँधि परा हल्ला वीरबर जोट में ।
 'भूषण' भनत तेरी हिम्मत कहीं लौ कहौं,
 किम्पति इहाँ लगि है जाकी भट भोट में ।
 ताव दै दै मूँछन कंगूरन पै पाँव दै दै
 अरि सुख पाव दै दै कूदि परे कोट में ॥

—शि० बा०, २२

इस छन्द में वीर रस के परिपाक की पूरी सामग्री उपलब्ध है।

आश्रय—ताहि समै सिवराज

आलम्बन—अरि और उसका ऐश्वर्य

उद्दीपन—छूटत कमान और गोली तीर वानन के

अनुभाव—(क) हुकुम कै हल्ला कियो

(ख) ताव दै दै मूँछन कंगूरन पै पाँव दै दै

संचारी—उम्रता, गर्व

युद्ध वर्णन के अन्तर्गत बड़े आजपूर्ण शब्दों में भूषण ने शिवाजी एवं उनकी सेना का युद्ध करते समय का चित्र खींचा है। युद्ध के समय शिवाजी एवं उसके योद्धाओं का उत्साह कैसा है इसका उदाहरण है ऊपर का छन्द।

अन्तिम चरण में गति तीव्र से तीव्रतर और तीव्रतम होती है। गोड्डा मूँछों पर ताव देते हैं, कंगूरों पर चढ़ते हैं और तुरन्त कूद पड़ते हैं एवं कूदने के साथ ही शत्रुओं के मुखों को घाव से पूर्ण कर देते हैं। किन्तु भूपण ने वास्तविक युद्ध वर्णन बहुत विस्तार से नहीं किया है। इसके स्थान पर युद्ध का फल और शिवाजी का त्रास बहुत दिखाया है। भूपण शिवाजी की शत्रुता का फल बड़े नाव और विस्तार से बताते हैं। वे बताते हैं कि जिन स्थानों पर अग्र की सुगन्ध उठती थी वहाँ अब धूल उड़ती है, जहाँ लुत्तीसों राग गाए जाते थे वहाँ भूत प्रेत रोते हैं, जहाँ मृदङ्ग-मंजीरे बजते थे वहाँ अब सिंह हाथी गरजते हैं।^१ शत्रु मलेच्छों का बुरा हाल है। शत्रु 'सरजा' का नाम सुनकर कांपते हैं। यदि कोई सिंह को देखकर भागे हुए मुस्लिम योद्धाओं से वन में कह देता है कि 'सरजा' आता है तो वे कांपने लगते हैं।^२ मलेच्छों के सब देश और राज्य शिवाजी से पराजित हो चुके हैं और डरते हैं, काँपते हैं, धरधरते हैं, बिलखाते हैं, रात को बैठे रहते हैं, कभी खड़े हो जाते हैं, आह करते हैं और भय खाते हैं। बादशाह चौंक पड़ता है।^३ शिवाजी के आतंक और त्रास का वर्णन प्रकारान्तर से भी किया गया है। एक मनसबदार घर लौटा तो उसका बुरा हाल था। वे रो रहे थे, काँप रहे थे, उनका सीना धुकड़-धुकड़ कर रहा था, इधर-उधर न देख सीधे बीबी पर भपट रहे थे। वेगम यह हाल देख मुस्कराती हुई बोली—क्यों जनाव ? मैं जान गई हूँ। सच बताइये कि औरङ्गजेब ने दक्षिण का सुवेदार बना दिया है क्या।^४ औरङ्गजेब ने अनेक मनसबदारों से कहा—तुम सब दक्षिण में जाओ। वे घर आये। उनकी वेगमें बोली—ना ना, ऐसी मूर्खता कभी न करना ?

साजि चमू जनि जाहु सिवा पर सोवत सिंह न जाय जगाओ ।
तासों न जंग जुरौ न भुजंग महा विष के मुख में कर नाओ ॥
'भूषन' भाषति बैरि-बधू जनि एदिल औरंग लौ दुख पाओ ।
तासु सलाह की राह तजौ मति नाह दिवाल की राह न धाओ ॥

—शि० बा० २६

ये सब दरवार में आये और हाथ जोड़ कर औरङ्गजेब बादशाह से कहते हैं—

जोर करि जहँ जुमिला हू के नरस पर
तोरि अरि खंड - खंड सुभट समाज पै ।

१. शिवराज भूपण छन्द २४४
२. वही ३२४
३. शि० बा० २५, ३२, ४१ शि०भू० २२८
४. शि० भू० ३५२

‘भूषण’ अत्ताम सम बलख बुखारे जे हैं
 चीन सिन्हट तरि जलधि जहाज पै ॥
 सब उमरावन की हठ कूरताई देखौ
 कहँ नवरंगजेव साहि सिरताज पै ।
 भीखि मांगि खँहे बिन मनसब रहें
 पै न जँहें हजरत महावती तिवराज पै ॥

—शि० वा० २७

केवल पुरुषों तक ही नहीं, शिवाजी का भय और त्रास हरमो में पहुँचा और उन आनक ने वेगमों की बड़ी तुरुशा की। भूषण ने उनकी इस अवस्था का वर्णन कई छन्दों में किया है।^१ बीजापुर की वेगमों के हाथों में चूड़ियाँ नहीं रही हैं और आगरे व दिल्ली की वेगमों ने तो अपने माथ पर सिन्दूर लगा लिया है।^२ शिवाजी के नगरों की भ्रमक सुनकर वेगमों भागने लगती हैं तो उनके बाल छूटने लगते हैं और उनमें लगे लाल छूट कर गिर रहे हैं।^३ वे रोती हैं तो दिल्ली आगरे की जमुना उनकी आँखों के काले काजल से और अधिक काली पड़ जाती है।^४ ये आलीशान हरमों में कोमल पुष्प शय्याओं पर सोने वाली वेगमों नगर से बाहर धूप-वर्षा में भाग रही हैं और उन्हें अपने यन्त्राभूषणों के छूटने की तनिक भी चिन्ता नहीं है। भूषण ने यमक के प्रयोग द्वारा इन छन्दों में वेगमों के पुराने आनन्द और सुख का एवं वर्तमान त्रास और भय का चित्रण किया है। वे कहते हैं—

ऊँचे घोर मन्दर के अन्दर रहन वारी
 ऊँचे घोर मन्दर के अन्दर रहाती है ।
 कन्द मूल भोग करै कन्द मूल भोग करै
 तीन बेर खाती ते बे तीन बेर खाती हैं ॥
 भूषण सिथिल अंग भूषण सिथिल अंग
 विजन डुलाती ते वे विजन डुलाती हैं ।
 भूषण भनत सिव राज वीर तेरे त्रास
 नगन जड़ाती ते वे नगन जड़ाती हैं ॥

—शि० वा० ७

-
१. शि० भू० १६६, १७०, १७३, १६१, २५१, ३०० एवं शि० वा० —५, ६, ७, ८,
 ९, १०, ११
 २. शि० भू०—१७३ ।
 ३. वही १६१ ।
 ४. वही ३०० ।

उतरि पलंग ते न दियो है घरा पै पग
 तेऊ लगवग निसिदिन चली जाती है ।
 अति अकुलातीं मुरझातीं न छिपातीं गात
 वात न सुहातीं बोलें अति अनखाती है ॥
 'भूषण' भनत सिंह साहि के सपूत सिवा
 तेरो धाक सुनें अरि नारी विललाती है ।
 कोऊ करै धाली कोऊ रोती पीट छाती घरै
 तीन बेर खातीं तेसब तीन बेर खाती है ॥

— शि० वा० ८

अन्दर ते निकसी न मन्दिर को देखो द्वार
 बिन रथ पथ ते उधारे पाँव जाती है ।
 हवाहूँ न लागती ते हवा ते विहाल भई
 लाखन की भीरु में समहासती न छाती है ।
 'भूषण' भनत शिवराज तेरी धाक सुनि
 हयादारि चीर फारि मन भुंभलाती है ।
 ऐसी परी नरम हरम वादसाहन की
 नासपातीं खातीं ते वे नासपाती खाती है ॥

— शि० वा० ९

इन छन्दों से प्रगट होता है कि भूषण ने बड़े मनोयोग से इन भागती स्त्रियों की दुर्दशा का चित्रण किया है किन्तु शालीनता की दृष्टि से क्या यह उचित माना जायगा ? नहीं; विशेषतया इन छन्दों के ये शब्द “नगन जड़ाती है” (७), “न छिपाती गात” (८), और “समहारती न छाती है” (९) । इसी प्रकार एक अन्य छन्द में वेधमों की सुथनियां भी छुड़वा देते हैं (शि० वा० ५) । कहाँ एक और शिवाजी का चरित्र कि वह शत्रु की रूपवती स्त्री को सादर भेज देते हैं और उस महिला को बलपूर्वक लाने वाले अपने सेनानायक को दण्ड देते हैं; और कहाँ भूषण का ऊपर की सुगल स्त्रियों का वर्णन । इससे यह भी सिद्ध है कि शिवा वावनी के ये ५२ छन्द महाराज शिवाजी ने नहीं सुने थे क्योंकि इन चार (५, ७, ८, ९) छन्दों में वर्णित स्त्री दुर्दशा को वे कभी पसन्द न करते ।

धनानन्द और रीतिकालीन प्रवृत्तियाँ

गुद्द काव्य की दृष्टि में हिन्दी साहित्य में रीतिकाल सर्व श्रेष्ठ है। रीतिकालीन कवियों ने कविता-कामिनी के मन और मन को खूब सजाया और संवारा। इन कवियों में धनानन्द का नाम भी बड़े आदर के साथ याद किया जाता है। रीतिकालीन कवियों में धनानन्द के पास बड़ा ही भावुक, सरस और आर्द्र हृदय था। रीतिकाल के जब अनेक कवि नायक नायिकाओं के बाहरी रूप-रंग को निहार कर पुलकते रहे तब कविवर धनानन्द ने उनके हृदय की तहों को उलट-पुलट कर परखा। फलतः धनानन्द की कविता में हृदय आकर बैठ गया है और वह स्वयं अपनी भाव-भरी कहानी सुनाता है। उनके छन्दों के हृदय से वह मनोहर नदी निकल कर बहती है जिसमें पाठक एवं श्रोता गोता लगाकर आनन्द विभोर हो जाते हैं। ब्रजनाथजी का कथन है—ऐ श्रोता तू धनानन्द की कविता सुनना चाहता है ? ऐ पाठक तू धनानन्द के कवित्त पढ़ने का दृच्छुक है ? अच्छा तो तेरे अन्दर ये गुण हैं या नहीं ? यदि हैं तो तू इस कमल वाटिका से रस ग्रहण कर सकेगा। क्या तू परम स्नेही है ? क्या तेरे नेत्र सौन्दर्य को परख सकते हैं ? क्या तेरा मन भावों से भरा है ? क्या तेरे हृदय में प्रिय की चाह जग गई है ? क्या तेरी दृष्टि में नेह की पीर है ? यदि ये गुण हैं तो आ मेरे साथ और इस सुधा-रस में डुबकी लगाले। कविता में हृदय की प्रधानता देखते हुए ही उन्हें भाव-प्रधान कवि, चंडीवास और सूरदास के राजप्रासाद में सिंहासनासन करना पड़ता है।

रीति बद्ध कविता होने के कारण इनके काल को रीतिकाल कहा गया है। रीतिकाल में तीन प्रकार के कवि मिलते हैं—रीतिकार, रीति भुक्त और रीति मुक्त। रीति ग्रन्थों का प्रणयन करने वाले कवि रीतिकार कवि हैं, जैसे—प्रतापसाहि, कुलपति

१. नेहो महा, ब्रजभाषा प्रवीन और सुन्दरतानि के भाव को जानै ।
जोग बियोग की रीति में कोविद, भावना भेद स्वरूप को ठानै ।
चाहे के रंग में भीर्यों हियो, बिलुखें मिलै प्रीतम सांति न मानै ।
भाषा प्रवीन, सुखन्द सदा रहै, सो धन जी के कविच बखानै ॥
- भैम सदा अति ऊँचो लखै सु कहे इहि भौति की बात लकी ।
सुनि कौ सनके मन लालच दौरै, पै बौरै लखै सब बुद्धि चकी ।
जग की कविता में धोखे रहै, ज्यों प्रवीनच की मति जाति जकी ।
जगुके कविता धन आंगरु के हिय आखिन नेह की पीर तकी ॥

मिश्र, सुग्वदेव, देव, भिखारीदास, सोमनाथ । इन्हें आचार्य कवि भी कहा जाता है । रीति भुक्त कवि वे हैं जिन्होंने रीति ग्रन्थों की रचना तो नहीं की है किन्तु रीति-रूढ़ियों को ध्यान में रखा है । इनकी कविता में रीतिकालीन प्रवृत्तियाँ स्पष्ट दिखाई पड़ती हैं । इस वर्ग में बिहारी और सेनापति रखे जा सकते हैं । रीति मुक्त कवि वे हैं जिन्होंने न तो रीति ग्रन्थ ही लिखे हैं और न रीति-रूढ़ियों को ही ध्यान में रखा है, वरन् नितान्त स्वतन्त्र होकर हृदय की आवाज को सुना है और कविता में उसे भरा है । बहुत से आलोचक घनानन्द को इसी तीसरी श्रेणी में रखते हैं । इसमें तो कोई सन्देह नहीं है कि घनानन्द ने हृदय का प्रकाशन मन की मौजों में वहकर किया है किन्तु साथ ही यह भी सत्य है कि उन्होंने रीतिकालीन रूढ़ियों के प्रभाव को ग्रहण किया है । फलतः उनमें रीतिकालीन प्रवृत्तियों के दर्शन उसी प्रकार होते हैं जिस प्रकार कि सेनापति और बिहारी में । बिहारी सेनापति और घनानन्द में अंतर केवल इतना ही है कि जहाँ उन दोनों कवियों ने हृदय की ओर ध्यान कम ही दिया है वहाँ घनानन्दजी ने हृदय को ही निकालकर कविता में रख दिया है और हृदय के साथ ही साथ रीतिकालीन प्रवृत्तियों अथवा परम्पराओं का भी निर्वाह हो गया है । ब्रजनाथ जी ने अपने दोनों छन्दों में इस बात की ओर स्पष्ट संकेत किया है । वे कहते हैं कि इनकी कविता में भाषा-सौन्दर्य के सभी ढंग, कलात्मक सौन्दर्य, संयोग वियोग की रीति, छन्द-सौन्दर्य और निर्माण-कुशलता मिलेंगे ।

रीतिकाल की दो सामान्य प्रवृत्तियाँ हैं—शृङ्गार और कलात्मकता । इन दोनों के अन्तर्गत निम्न प्रवृत्तियाँ विशेषतया लक्षित होती हैं—

शृङ्गार के अन्तर्गत—

- (१) रीति प्रसंग-आलिगन, चुम्बन, आदि ।
- (२) सुरतांत वर्णन ।
- (३) प्रेम-क्रीड़ा, छेड़-छाड़, फाग इत्यादि ।
- (४) नायिका भेद ।
- (५) नखशिख वर्णन ।
- (६) प्रकृति का उद्दीपक स्वरूप ।

कला के अन्तर्गत—

- (७) उक्ति वैचित्र्य ।
- (८) मुहावरों का चमत्कारिक प्रयोग ।
- (९) अक्षरकरण की ओर विशेष ध्यान ।
- (१०) भाषा की लालायिकता ।

शृंगार प्रवृत्ति

संयोग-शृङ्गार का रस प्रवाही वर्णन तो भक्ति काल में भी हुआ था किन्तु रीति-काल के संयोग-वर्णन में तो मुरति ने अपना असाधारण बल दिखाया। देव का अष्ट-याम इसका सुन्दर उदाहरण है। अष्टयाम में कृष्ण की दिनचर्या वर्णित है। हम इस आशा से पुस्तक के पास जाते हैं कि उस महापुरुष के जीवन-आपन की प्रणाली प्राप्त होगी, किन्तु उसमें चित्रित मिलता है आठ पहर का मुरति-विहार। रीति-भुक्त कवि विहारी ने अपनी सतसई में रीति-प्रसंग के अनेक चित्र खींचे हैं। प्रथम-मिलन के उल्लाह का स्वाद सतसई में प्रचुर परिमाण में है।^१ रति प्रसंग में 'नहीं' की अदा प्रदर्शित की गई^२ है, रति के आरम्भ का चित्र खींचा गया है,^३ रति के भिन्न-भिन्न भंगोंके उदाहरण हैं,^४ विपरीत रति में मन लगाया गया है^५ एवं सुरतान्त की दशाओं का घरखा गया है।^६ धनानन्द ने भी इन प्रसंगों को चाव से अपनाया है। नायक एकान्त में बैठकर नायक की प्रतीक्षा कर रही है।^७ नायक आता है और दोनों आलिंगन-बद्ध होते हैं। धनानन्द ने आलिंगन का वर्णन प्रचुरता से कई छन्दों में नमक मिर्च लगाकर किया है।^८ चुस्वन^९ और रद-छन्द^{१०} के साथ रति वर्णन^{११} के रंग को और गाढ़ा किया है।^{१२} साथ ही नायक को रति-प्रसंग में धीरज रखने की शिक्षा भी दी है।^{१३} मद पीकर रति-प्रसंग का वर्णन भी किया है।^{१४} यही नहीं नायिका को जवानी में कोक-शास्त्र पढ़ने की सम्मति भी दी है।^{१५} सुरतांत का भी विशद चित्रण हुआ है।^{१६} प्रेम की रंगरेलियों की भी कमी नहीं है। फागुन की होली का रंग अनेक

१.	विहारी बोधिनी	३२५—३०
२.	विहारी बोधिनी	२३१
३.	वही	३३२—३७
४.	वही	३३८—३९
५.	वही	३४०—४४
६.	वही	३४५—३४६
७.	धनानन्द कवित्त (विश्वनाथ मिश्र)	२७४
८.	वही	२२५, २६९, २७४, ३०९, ३०६
९.	वही	२०३
१०.	वही	३८०
११.	वही	२३२, २०८
१२.	वही	२७५
१३.	वही	२७५
१४.	वही	२५६, २८३
१५.	वही	२३७
१६.	वही	२१६, २२४, ३१३, ३१४, ३२०

छन्दों में बिखरा है। दोनों मिलते हैं।^१ पिचकारी और गुलाल का प्रयोग अंग विशेष पर होता है,^२ नायक ने पकड़ना चाहा पर नायिका हाथ न लगी,^३ गालियों की बौछार है,^४ होली के बहाने नायक अपना काम साधना है और रद-छुद देखता है,^५ गुलाल की मूठि छकाछुक चल रही है।^६ नायक पकड़ने का प्रयास करता है, जिस पर नायिका अंगूठा दिखाती है,^७ नेत्र साथ-साथ लगे फिरते हैं,^८ नायक चिकोटी काटता है।^९ छेड़ छुड़ एवं उलाहने के कई छंद-चुहलवाजी से भरे पड़े हैं।^{१०}

रीतिकाल की सबसे बड़ी देन है नायिका वर्णन। हिन्दी साहित्य की यह अपनी अभूत पूर्व वस्तु है जिस पर हिन्दी-जगत को गर्व है। आदर्श का ढोल बजाकर हम भले ही नायक-नायिका वर्णन को होली की गालियाँ निकालें या पानी पी पीकर कोसैं किन्तु यह स्वीकार करना ही पड़ेगा कि नायिका-वर्णन हिन्दी जगत की अपनी विशेषता है जो रीतिकाल की देन है। रीतिकालीन के सभी कवियों ने नायिकाओं का वर्णन किया है, चाहे वह कम हो या अधिक। मतिराम, देव, तोप, रघुनाथ, सोमनाथ, रमलीन, श्रीपति, भिखारीदास, पद्माकर, वैनी प्रवीन, प्रताप साहि, ग्वाल, लछिराम, द्विज, नंदराम, सरदार, द्विजदेव, इत्यादि पचासों कवियों ने नायिका भेद का सांगोपांग वर्णन किया है। नायिका भेद के इस भव्य-राजप्रसाद ने रीतिकाल के अन्य कवियों को भी आकर्षित किया और धनानन्द जैसे मत्त कवियों ने भी छन्द लिखते समय विहारी एवं सेनापति के समान ही अपने मुक्तकों में नायिकाओं को स्थान दिया। विहारी और सेनापति के मुक्तक छन्दों में सभी नायिकाओं का चित्रण नहीं है, वरन् कुछ विशेष नायिकाओं ने स्थान पाया है। सेनापति में मुग्धा,^{११} मध्या,^{१२} स्वकीया^{१३}

१.	वही	३१६
२.	वही	३१७
३.	वही	३७६
४.	वही	३७८
५.	वही	३७९
६.	वही	३८०—८२
७.	वही	३८१
८.	वही	३८३
९.	वही	३८५
१०.	वही	४०२—४१५
११.	कवित्त रत्नाकर द्वि० तरंग (श्री उमाशंकर) ८, २६, ५०	
१२.	वही	२४
१३.	वही	८

परकोया, ^१ सुदिता, ^२ प्रोपित्पतिका, ^३ खंडिता, ^४ अधीरा, ^५ स्वाधीनपतिका, ^६ गूजरी, ^७ पनिहारिन, इत्यादि कुल्य विशिष्ट नायिकाओं ने अपना रूप संवारा है तो विहारी ने लक्षिता, ^८ गविता, ^९ खंडिता, ^{१०} मानिनी, ^{११} त्रियाविद्धा, ^{१२} उत्कण्ठिता, ^{१३} आगन्तिका, ^{१४} अभिसारिका, ^{१५} प्रार्थना-नायिका, ^{१६} चर्खा कातने वाली, ^{१७} नायिकाओं का चित्रण बड़े चाव से किया है। सेनापति ने प्रोपित्पतिका को प्रधानता दी है तो विहारी ने खंडिता को। विहारी की प्रसिद्धि के दो रतम्भ हैं—नायिका वर्णन एवं चित्रण-प्रणय। इन्हीं के बल पर विहारी विहारी है।

घनानन्द के काव्य में भी नायिकाओं का चित्रण प्राप्त होता है। इसका कारण संभवतः यह हो सकता है कि घनानन्द का सम्बन्ध एक सुगल सम्राट् मुहम्मदशाह रंगीले से था। दरबार में शृंगारी कविता के प्रवाह में नायिकाओं पर विचार-विमर्श एवं काव्य होता ही था। अतः उनको कविता में नायिका का वर्णन चुपके से आ बैठता है।

रीतिकाल में कवि प्रायः काव्यांगों का अध्ययन करते थे एवं उनकी चर्चा में रस लेते थे। काव्यांगों में से रस के अन्तर्गत नायिका भेद को स्थान मिलता ही था। अनेक आचार्य कवियों ने रस के आलम्बनरूप में नायिका भेद को लिया है। घनानन्द ने भी इस ओर अवश्य ध्यान दिया होगा। उनको कविता से ऐसा आभास-सा अवश्य मिलता है कि उन्होंने काव्यांगों का अध्ययन किया था और वे कविता में छिपे बैठे हुए

१.	वही	६३
२.	वही	१३
३.	वही	१८, १९
४.	वही	३२, ३३, ७२
५.	वही	४१, ४५
६.	वही	३६
७.	वही	५९
८.	वही	७३
९.	विहारी वाचिनी	३७५—७८
१०.	वही	३७९—१, ४५५
११.	वही	३८०, ४२२
१२.	वही	४२३—४५०
१३.	वही	४५१
१४.	वही	४६२
१५.	वही	५४३—५२
१६.	वही	३०८—१५
१७.	वही	५९६—६८
१८.	वही	६०७

हैं। ऐसा भी अनुमान होता है कि वृन्दावन आने से पूर्व वे अथर्व कविता लिखने रहे होंगे और वह कविता शृङ्गार की ही रही होगी क्योंकि रंगीले के दरवार में रंगीली त्रियत के घनानन्द शृङ्गार की कविता न लिखते तो क्या वीर रस की लिखते ? प्रेमिका सुजान पर भी दरवार में रहते समय कविता लिखी ही होगी क्योंकि प्रत्येक कवि-हृदय प्रेमोन्माद के समय ऐसा करता है। अतः उनकी कविता में यदि भिन्न-भिन्न नायिकाओं के चित्र मिल जायें तो आश्चर्य नहीं।

घनानन्द में प्रोपित्यतिका नायिका का आसन सर्वसं ऊँचा है। घनानन्द का काव्य, विरह-काव्य है और नायिका है विरहिनी या प्रोपित्यतिका—जिसका प्रियतम बहुत ही निष्ठुर, निर्मोही और हृदयहीन है। आदि से अन्त तक प्रोपित्यतिका अपने तड़पते और कलपते हृदय की परतें खोलती जाती है। मानिनी^१ और खडिता^२ नायिकाओं का भी चित्रण विशदता से हुआ है। ये चित्र भिन्नता के साथ सरसता लिये हुए हैं और सजीव हैं। अन्य नायिकाएँ जो इधर-उधर खड़ी, बैठी, मुसकानी, इतपती, इटलाती, मान करती, क्रुद्ध होती दिखलाई देती हैं वे हैं—आगतपतिका^३ गर्विता,^४ उत्कण्ठिता^५, स्वाधीनपतिका^६ अभिसारिका^७, वासकसजा^८, वीरा^९ मुग्धा^{१०} परकीया,^{११}। ये शास्त्र-सम्मत नायिकाएँ हैं। किन्तु रीतिकाल में अन्य नायिकाओं का भी चित्रण हुआ है जो अधिक औचित्यपूर्ण एवं स्वाभाविक है। पीछे सेनापति द्वारा चित्रित गूजरी, पतिहारिन, एवं विहारी द्वारा वर्णित गामीण नायिका, चर्खा कातती नायिका ऐसी ही नायिकाएँ हैं। घनानन्द ने भी कुछ ऐसी नायिकाओं का चित्रण किया है—जैसे मद-छुकी नायिका,^{१२} नृत्यलीन नायिका,^{१३} वीन बजाती नायिका,^{१४} और

१.	घनानन्द कवित्त	२४६, २८४, २६१, २६३—६४, २६५—६७, ३०७, ३१५।
२.	वही	२२३—२५, २६१, ३११, ३६६
३.	वही	२३४
४.	वही	२३६, २४६, २६६, ४००
५.	वही	११६, २७४
६.	वही	२२६
७.	वही	२६४, ४१३
८.	वही	३८०
९.	वही	२८२
१०.	वही	३८४
११.	वही	३६१
१२.	वही	२४०, २७३
१३.	वही	२४६—५०, ३६८
१४.	वही	२८६

गार्गी-नायकी नायिका^१ । नृत्यगीत लीला नायिका में मुजान वेश्या का चित्र प्रस्तुत है ।
 शृङ्गार-रस का आधार नायिका ही है । नायिका कौन है ?^२ 'जो तदनाई में
 सौन्दर्य में भरी हो'^३ सौन्दर्य किसी एक अंग का पर्याप्त नहीं है वरन् नायिका के सभी
 अंग सुन्दरता-सम्बन्ध होने चाहिए । फलतः नर्गाशय एवं वस्त्राभूषण-वर्णन की परम्परा
 चल निकली । प्रेम की रंगीन दुनियाँ में चाह भरे नयनों को मनमोहते अंगों में
 काव्यात्मक सौन्दर्य दिखलाई दिशा करता है । रीतिकालीन कवियों ने इस परम्परा को
 पर्याप्त निभाया । सेनापति और चिहारी जैसे रीतिभुक्त कवियों में नख-शिख वर्णन भरा
 पड़ा है । सेनापति ने कई अंग-प्रत्यंग वाले कवित्त बहुतायत से लिखे हैं ।^४ नेत्र^५,
 अधर^६, केश^७ इत्यादि के वर्णन में भी रुचि दिखाई है । नायिका को वस्त्राभूषण पहिना
 कर भी निहारा है^८ । चिहारी ने नायिका के अंगों पर—केश^९, बेसी^{१०}, भौंह^{११},
 नयन^{१२}, नासिका^{१३}, कपोल^{१४}, श्रवण^{१५}, अधर^{१६}, त्रिवुक्^{१७}, मुख^{१८}, कुच^{१९},
 कटि^{२०}, जंघा^{२१}, मोरवा^{२२}, पड़ी^{२३} पर,—चमत्कार पूर्ण दोहे लिखे हैं । पुनः महाकवि

- | | | | |
|-----|---|------------|-------------|
| १. | वही | २४८ | |
| २. | रस सिंगार कौं भाव उर लपकत जाहि निहार । | | |
| | ताहो कौं कवि नायिका बरनत रस शृङ्गार ॥ | | (पकाकर) |
| ३. | सुन्दरता बरनतु तर्जन सुमति नायिका सोइ । | | |
| | सोभा कानि सुशमि जुत बरनत हैं सब कोइ ॥ | | (भिखारीदास) |
| ४. | कवित्त रत्नाकर १०, १२, २५, ४० | | |
| ५. | वही | १, २, ४, ५ | |
| ६. | वही | ६ | |
| ७. | वही | ७ | |
| ८. | वही | २८, ५६ | |
| ९. | चिहारी विहार ३३, ३६ | | |
| १०. | वही | ३७ | |
| ११. | वही | १, २, ४, ५ | |
| १२. | वही | ५०—५४ | |
| १३. | वही | ८५—९० | |
| १४. | वही | ९१ | |
| १५. | वही | ९२ | |
| १६. | वही | ९३ | |
| १७. | वही | ९४—९७ | |
| १८. | वही | १०१—१०२ | |
| १९. | वही | १०४ | |
| २०. | वही | १०५—१०६ | |
| २१. | वही | १०७ | |
| २२. | वही | १०८ | |
| २३. | वही | १०९—१० | |

विहारी ने नायिका को वस्त्राभूषण से सजाकर उसके रूप को भली भाँति देखा है। घनानन्द भी इस ढाँड़ में बहुत पोंछे नहीं हैं। उन्होंने भी आँच^१, पीठ^२, उदर^३, कंठ^४, मुख^५, केश^६, इत्यादि का वर्णन चमत्कार प्रणाली पर किया है। एक छन्द में कई अंगों का वर्णन भी किया है^७। अंग-वर्णन में उरोजों को महत्व मिला है और घनानन्द के कई छन्दों में उरोज आ बैठा है।

घनानन्द ने अन्य रीतिकालीन कवियों की नाईं अपनी नायिका को वस्त्राभूषण से सजाया है। नायिका अपने अंगों में भिन्न-भिन्न आभूषण धारण किये हैं। उसने कलाइयों में कमल, पत्रों की पट्टुची, नीलजगियों की पट्टेनी और सोने की चूड़ियाँ पहन रखी हैं^८, नायिका काली साड़ी में खिल उठी है^९। सुगंधित अंगिया का साँदर्य कौन कहे^{१०}।

विहारी और सेनापति के समान घनानन्द ने भी प्रकृति का उद्दीपनात्मक रूप निहारने का पावस का वर्णन करते हुए कवि कहता है कि जैसे पुरवाई पवन आता है वैसे वैसे शरीर अधिक जलता है। बादल का दन्त ही हृदय बहक जाता है। बिजली तों नायक के बिना नेत्रों को फूँक रही है। वर्षा कालीन पुष्पों की गंध सुंके रोँद रही है। बस उसमें ही उठ रही हैं। प्राण कैसे दचेंगे।^{११} बटाईं घिर आई हैं। वे सुंके पी जाना चाहती हैं। मोरों की कूक कलोजा निकाल रही हैं। शीतल पवन शरीर को जला रहा है। नायिका पावस में भी सुख रही है। चातक की चुक क्यों

- | | | |
|-----|----------------|---|
| १. | घनानन्द कवित्त | २२६, ३०, ३३६, २५२—५४, २७२, २६०, ३१२, ३२१, ३६२ |
| २. | वही | २४२, ३६५ |
| ३. | वही | २४४ |
| ४. | वही | २४५ |
| ५. | वही | २६६ |
| ६. | वही | ३२७ |
| ७. | वही | १, २, २३६, २७२, ३७३, ३१८, ३८८, ३६६। |
| ८. | वही | २४७ |
| ९. | वही | २८० |
| १०. | वही | ३८४ |

११. उहकि-उहकि आवै अयो-यो गुहाने मौन, उहकि-उहकि न्यौ-न्यौ तज ताँवरे नै।
 दहकि-दहकि जात नरस विरोके दिखे, उहके-उहके नरवारस विने नै।
 उहकि-उहकि उने कपला सरसि नारि कैरे बत जानिये सुजान बिनु उधे दचै।
 नहकि-गहकि भारे पावस भूस काउ, जाताने क्यारस ईध क्यारो रीउधे कर्म ॥ ४६३

हृदय में चादल धरना है ।^१ ऋतु का यह उर्दीपनात्मक रूप अन्यत्र भी मिलता है ।^२

कला-प्रवृत्ति

रातिकान्त चमत्कारवादी युग है जिसमें उक्ति चमत्कार या वाग्वैदग्ध्य खुल कर ग्येता है । यह चमत्कार का ही एक प्रकार है । विहारी ने इन दिशा में बड़ी ऊँची छलांगें मारी हैं जिसे देख कर दांतों तले उंगली दाबनी पड़ती है । वनानन्द के उक्ति चमत्कार भी बड़े आश्चर्य जनक और प्रशंगनीय हैं । कुछ उदाहरण देखिये:—

- (१) आसागुन बांधिकें भरोसो सिल धरि छाती,
पूरे पन सिंधु में न बूडत सकाय हौं । २३
- (२) मो गति बूझि परं तवहौं जब होहु घरोक हू आप तें न्यारे । २७
- (३) देखियें दसा असाध अँखियाँ निपेटनि की,
भसमी बिथा पै नित लंघन करति हूँ । २६
- (४) किसुक पुंज से फूलि रहे सुलगी उर दौं जू बियोग तिहारे ।
भातो फिरें, न धरें अबलानि पै जान मनोज यों डारत सारे ।
हूँ अभिलाषनि पात-निपात, कढ़े हिय-सूल उसासनि डारे ।
है पतभार वसंत कुहूँ घन आनंद एक ही बार हमारे ॥ १०७
- (५) ललित तमालनि सों बलित नवेली बेलि,
केलि-रस भेलि हंसि लह्यौ सुखसार है ।
मधुर बिनोद स्वेद-जलकन भकरन्द,
मलय समीर सोई मोद उदगार है ।
बन की बनक देखि कठिन बनी है आनि,
वनमाली दूर आली सुनै को पुकार है ।
बिन घन आनंद सुजान अंग पीरे परि,
फूलत बसन्त हुसै होत पतभार है ॥ ४२४
- (६) चन्द चकोर की चाह करै,
घन आनंद स्वाति पपीहा कौं आवै ।

१. घूँटै घटा चहुँधा धरि कैं, गहि काढ़े करेजो कलापिन कूकै ।
सोरी समीर सरीर दहै चहकै चपला चखलै कवि ऊकै ।
एहो सुजान तुम्हें लगे प्राण सुपावस यो तजि ब्वास सकै ।
है घन आनन्द जीवन मूल धरौ चित में कित नातिक चूकै ॥

त्वौ त्रसरंनि के ऐन बसे रवि,

मीन पै दीन ह्वै सागर आवै । ४४

(७) बूँदें लगे सब अंग दगे

उलटी गति आपने पापनि पेखी,

पौन सौं जागति आगि सुनी ही

पै पानी तै लागति आंखि न देखी । १३२

(८) न खुली न मुंदी जानि परे कछु ये दुखहाई जगे पर सोवति हें । १३६

(९) एक अचम्भो भयौ घन आनंद हें नित ही पलपाट उघारे ।

तारे टरे नहीं तारे कहूँ सु लगे मन मोहन मांह के तारे ॥ ४२५

विहारी के उक्ति-चमत्कार से घनानन्द का उक्ति चमत्कार एक त्रात में भिन्न है । विहारी ने ऊहा का पल्ला पकड़ा है और अन्युक्ति को अपनाया है जब कि घनानन्द ने विरोधाभास, असंगति इत्यादि अलंकारों को चुमाया पिराया है, मुहावरों एवं लोकोक्तियों का चमत्कार पूर्ण प्रयोग किया है और इन सब में लाक्षणिकता को सदा हाथ में रखा है । ऊपर विरोधाभास के उदाहरण आ गए हैं (७,८) । विरोधाभास भरे अन्य चमत्कार पूर्ण कथन देखिये:—

(१०) विरह समोर की भकोरनि अधीर, नेह

नोर भरयो जीव, तऊ गुड़ी लौं उड्यो रहै । १६

(११) गात सीरो परे ज्यों-ज्यों जरै । १८

(१२) राग भरे हिय में विराग सुरभक्ति है । ३०

असंगति का चमत्कार—

(१३) तो मुख लाल ! गुलाल हिलाय कें

सौतिन के हिय हूरो लगाई ॥२२१॥

घनानन्दजी की भाषा बड़ी प्रवाह पूर्ण एवं गति-सम्पन्न है । इसका कारण है तन्द्रय शब्द एवं मुहावरों का अधिकता से प्रयोग । किन्तु कवि ने मुहावरों और लोकोक्तियों का प्रयोग चमत्कारिक ढंग से किया है उनके चमत्कार-पूर्ण प्रयोग देखिये—

(१४) जान के रूप लुभाव के तैननि बँचिकरो शयधीच ही लौड़ी ।

फैलि गई घर-बाहिर त्रात सु नीके भई इन काज कनौड़ी ।

बयोंकरि साह लट्टे घन आगंत चाह-नदी तट हो अनि लौड़ी ।

हाय बई ! न त्रिसासी मुने कछु है जग बाजनि नेह की लौड़ी ॥ २५

- (१५) रुई दिये रहोगे कहाँ लों बहराइके की,
कवहूँ तोँ मेरिये पुकार कान खोलि है । १०४
- (१६) तुम्हें पाय अन्न हमें खोयो सबै, हमें खोय कहाँ तुम पायो कहा । १४०
- (१७) गतिनि तिहानी देखि यकनि मैं चली जाति,
धिर चर दसा कैसी ढकी उधरति है ।
कल न परति कहूँ कल जो परति होय,
परनि परी हौँ जानि परी न परति है ।
हाय यह पीर प्यारे ! कौन सुनै, कासों कहों,
सहों घन आनंद क्यों अन्तर अरति है ।
भूलनि चिन्हारि दोऊ हैं न हो हमारे तारे,
बिसरनि रावरी हमें लै बिसरति है ॥ १४४
- (१८) ललचौँहीं लगीहीं भई तुम सौँहीं इतैं अखियाँ सुख-साध-भरीं ।
उल आप निकाई निधान सुजान, ये बावरी हे अरराय परीं ॥
घन आनंद जीवन प्रान सुनौँ, विछुरे मिले गाढ़ जँजोर-जरीं ।
इनकी गति देखन जोग भई जु न देखन में तुम्हें देखि अरी ॥ १५६

मुहावरों का प्रचलन भी लक्षणा के बल पर हुआ है। घनानन्द मुहावरों के प्रयोग में तो लक्षणा लाये ही हैं, अन्यत्र भी शब्द प्रयोगों में लक्षणा को बहुतायत से उन्होंने अपनाया है। घनानन्द में लक्षणा का प्रयोग चमत्कार-उत्पादन का एक प्रधान साधन बना है। उदाहरण देखिये:—

- (१६) नैनन ही पाँव धारे । २०
- (२०) चाह के प्रवाह बँस्यौँ दारुन कलोल है । ३८
- (२१) नेह भीजी बातें रसनापे उर आंच लागें,
जागैं घन आनंद ज्यों पुँजनि मसाल है । ४२
- (२२) सीरी परि सोचनि अचम्भे सों जरीं भरौँ । ४६
- (२३) प्यास भरी बरसैं मुख देखन कौँ अखियाँ कुल हाई । ४७
- (२४) उजरनि बसी है हमारी अँखियानि देखी । ५०
- (२५) हहा पिय ! दूरि तैं पाय गहौँ । ८८
- (२६) कूक भरी मूकता बुलाय आप बोलि है । १०४
- (२७) विरही चितारन की मौन में पुकार है । १८६

ऊर के उदाहरणों में उदाहरणों के लक्षणा के प्रयोग द्वारा चमत्कार लाया गया है “कूक भरी मूकता”, “मौन में पुकार” ऐसे ही प्रयोग हैं। मुहावरों एवं शब्दों

का ऐसा प्रयोग शब्द-चमत्कार ही कहा जायगा। एक एक शब्द को पकड़ कर भी चमत्कार दिखाने का यत्र-तत्र प्रयास हुआ है। मिलना शब्द का चमत्कार देखिये—

- (२८) महा अन मिलन मिलेइ मिलों जब मिलों
 ऐसे अनमिल के मिलाये हौ हम बई ।
 हमें तो मिली, जो कहूँ आपहूँ सों मिले होहु
 मिलों तों कहा जू ये मिलाप रीति है नई ।
 इते पै सुजान धन आनंद मिली न हाय
 कौन सी अनमिलता की लागी जिय में जई ।
 तुमहूँ तें अधिक अमिल मन हमें मिल्यो
 तऊ मिल्यो चाहै, दाहे जऊ जरियो गई ॥१३१॥

वात शब्द और मूल शब्द को लेकर खिलवाड़ करने के उदाहरण देखिये—

- (२९) आँखिन मूँदियो वात दिखावत, सोवनि जागनि वात ही पेखिलै ।
 वात-सरूप अनूप अरूप है, भूल्यो कहा तू अलेखहि लेखि लै ।
 वात की बात सुवात विचारियो, है छमता सब ठौर विलेखि लै ।
 नैननि-काननि बीच बसे धन आनंद मोन-बखान सु देखि लै ॥१९६॥

- (३०) सुधि करें भूल की सुरति जब आय जाय,
 तब सब सुधि भूलि कूकों गहि मोनकों ।
 जातें सुधि भूलै सो कृपा तें पाइयत प्यारे,
 फूलि फूलि भूलों या भरोसो सुधि होन कौ ।
 मेरी सुधि—भूलहि विचारियें सुरतिनाथ,
 चातिक उमाहै धन आनंद अचोन कौ ।
 ऐसी भूलहूसों सुधि रावरी न भूलै क्यों हूँ,
 ताहि जो बिसारी तौ संहारौ सुधि कौन कौ ॥२००॥

मिल, वात और भूल शब्दों के प्रयोग वाले उक्त छन्द स्पष्ट घोषित करते हैं कि कवि का ध्यान है कि वह शब्द-प्रयोग द्वारा लोगों को चमत्कृत करेगा। एक एक चरण में एक-एक शब्द का चमत्कारपूर्ण प्रयोग देखिये—

- (३१) किहि ठान कनौ हौ सुजान मनौ गति जान मकें सु अजान कर्यो ।
 इहि सोत्र समास, उदंभनि भाय विछोह-तन्गनि पूरि-अर्यो ॥
 सुसुनो मनयोहद ताकी वसा सुधि साँचनि आँचनि बीच पर्यो ।
 तुम ता निहकाम, सकाम हमें धर आनंद काम सों काम पर्यो ॥१४३॥

(३२) पलकों कलये कलपी पलकें सम होत संजोग विघोष दुहैं ।

द्विपरीत भरी हित-रीति खरी सबभी न परै समझे कछु हैं ॥ २०५ ॥

उक्त उदाहरणों में घनानन्द की अत्यन्त प्रवृत्ति पर भी पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। पञ्चाक्षर के समान ही घनानन्द ने भी अनुप्रासमयी भाषा के प्रयोग पर विशेष शक्ति रखी है। ऊपर के सभी उदाहरणों में अनुप्रास-स्थापन का प्रयास स्पष्ट है। अनुप्रास की योजना कड़े प्रकार से हुई है। इसके अन्य उदाहरण देखिये—

(३३) रूप गुन ऐठी सु अमठी उर पंठी बँठी

लाङ्गनि निरंठी, मति बोलनि हरैं हरी ।

जोवन गहेली अलबेली अति ही नबेली

हेली है सुरति बौरी आँचर टरैं टरी ॥२६६॥

(३४) बरसै तरसै सरसै अरसै न कहूँ दरसै इहि छाक छई

निरखै परखै करखै हरखै उपजी अभिलाषनि लाख जई ॥३२४॥

सैनापति अपने पदांत अनुप्रास के लिये प्रसिद्ध हैं। वे एक चरण में दो या चार पदों में अनुप्रास की योजना करते हैं। घनानन्द ने भी पदांत अनुप्रास में बचि दिखाई है। कुछ उदाहरण लीजिए—

(३५) उघरि दुरे हौ, नीकें भिलन उरेहौ गाढ़े

रंगनि घुरे हौ, धन आनंद सुजान जू ।

उर बैठि दाहत हौ, चाहनि मैं चाहत हो,

घातही निबाहत हौ प्रानन के प्रान जू ।

हँसि-हँसि स्वावत हौ, छाँहौ नहिँ छावावत हौ,

जागि-जागि स्वावत हौ आपे हूतैं आन जू ।

सूभत हौ बूभत हौ चाहत हौ भाषत हौ,

रहत हौ राखत हौ मौन हौ बखान जू ॥१७५॥

(३६) मोहिँ वीठि कारन हौ, दुखतम टारन हौ,

प्रीति पन पारन हौ कहाँ लौ कहाँ जसै ।

लोचननि तारे, अचिरज भारे जान प्यारे,

तुम ही तैं पियत तिहारे रूप के रसै ।

वात अटपटी बड़ी चाह चटपटी रहै,

भट-भटो लागे जौ पै बीच बरनी बसै ।

लै लै प्रान वारौँ इकटक वारौँ गौँ विचारौँ,

हा हा घन आनंद निहारौँ बीन की बसै ॥४६८॥

(३७) सदा कृपानिधान हौं, कहा कहीं सुजान हो,
 अमान दानमान हौं, समान काहि दीजियँ ।
 रसाल सिंधु प्रीति के भरे, खरे प्रतीति के,
 निकेत नीति-रीति के, सुदृष्टि देखि जीजियँ ।
 टगी लगी तिहारियँ, सु आप त्यों निहारियँ,
 समीप हूँ त्रिहारियँ, उमंग-रंग भी जियँ ।
 पयोद मोद छाड़ियँ, बिनोद को बढ़ाड़ियँ,
 विलंब छाड़ि आइयँ किधौं बुलाय लीजियँ ॥१६६॥

इस चित्र का एक छन्द दृष्ट्य है जिसमें अनुप्रास का प्रयोग म्नायास हुआ है ।
 कवि का ध्यान पदांश अनुप्रास पर ही टिका हुआ है और इसी अनुप्रास के लिए
 शब्दों को जाड़ा है—

(३८) उधरि मचे हैं, लोक लाज ते बचे हैं, पूरी
 चोपनि रचे हैं, सुदरस लोभी रावरे ।
 जके हैं थके हैं मोह-मादिक छके हैं अन—
 बोले पैं बके हँ दसा, चितैं चितचावरे ।
 औसर न सोचैं घन आंनद विभोचैं जल,
 लोचैं वही सूरति अरवरानि आवरे ।
 देखि-देखि फूलें ओट धमन ही भूलैं, देखौ
 दिन देखैं भये यें बियोगी हग बावरे ॥११५॥

‘थके हैं’ ‘बके हैं’ ‘छके हैं’ के लिये ही चरण का निर्माण हुआ है ।

अनुप्रास का ध्यान ही नहीं रखा गया है, वरन उसका प्रदर्शन भी किया गया है,
 उक्त उदाहरणों से यह सिद्ध है । रीतिकाल में अलंकरण की प्रवृत्ति अधिक थी और
 घनानन्द में यह पूर्ण मात्रा में विद्यमान है । पीछे अनुप्रास और विरोधाभास के
 एकाधिक उदाहरण दिये जा चुके हैं । यमक के उदाहरण देखिये—

(३९) मोही मोह जनाय कै अहे अमोही ! जोहि
 सो ही मो ही सों कठिन, क्योंकरि सोही तोहि ॥३६॥

इस छन्द में कवि का ध्यान यमक पर ही अधिक है, भाव पर अपेक्षाकृत
 कम । यहाँ अलंकार अपने आप नहीं आते हैं, बनाए रखे जाये हैं । इसी प्रकार
 का दूसरा उदाहरण देखिये जिसमें ‘मानस’ को आवृत्ति के साथ ‘वग’ और ‘रसै’ का
 भी चमत्कार-पूर्ण प्रयोग हुआ है—

- (४०) मानम को बन हैं जग पै बिन मानम के बन सो दरसैं सो ।
 जे बनमानस ते सरमे तिनसों मिलि मानस क्यों सरसैं हो ॥
 हाय दई ! हरि तेक इतैं सु किल परसैं जिहि ज्यो तरसैं सो ॥१२६॥
- (४१) तुम सो निहकास, सकाम हमें घन आनंद काम सो काम परचौ ॥१४३॥
- (४२) कल न परति कहैं कल जो परति होय
 परति परी हों जानि परी न परति है ॥ १४४ ॥
- (४३) सो अबला तक जान ! तुम्हें बिन, यों बल कैं बलकैं जु बलाहक ॥१४५॥
- (४४) सुख चाहनि को चित चाहत है चख चाहनि ठौरहि पावति ना ।
 अभिलाषनि लाखनि भाँति भरे हियरामधि, साँस मुहावति ना ।
 घन आनंद जान तुम्हें बिन यों गति पंगु भई मति धावति ना ।
 सुधि देन कही सुधि लैन चही सुधि पाये बिना सुधि आवति ना ॥ १६६॥

यमक-परक छन्दों की संख्या कम नहीं है ।^१ सांग रूपक भी घनानन्दजी को प्रिय हैं ।^२ रूपक के बल पर नायिका चुड़ैल बन जाती है ।^३ चुड़ैल बनाने में सांग रूपक का ही सौन्दर्य है, नहीं तो कोई भी अपनी जीवित प्रियतमा को प्रेतनी न बनायेगा । इसी प्रकार हृदय में होली लगती है तो प्राण 'होला' बन जाते हैं ।^४ 'होला' के दो अर्थ हैं—हरे चने, एवं पंजाब में 'होला' होली के समान जलता है ।

असंगति का भी एक उदाहरण देखिये—

तो मुख लाल गुलालहि लाय के सौतिन के हिय होरी लगाई ॥ २२१॥

१. घनानन्द कावित्त—३६, १०२, ४६, ७२, ८७, १२६, ४३१

२. वही ७३—७४. =३. १४२

३. वही १४२

४. वही ७३

प्रिय प्रवास की राधा

श्री मद्भागवत में कहीं भी स्पष्ट चर्चा श्री राधिका जी की नहीं है किन्तु ब्रजकथाओं और लोक गीतों से ज्ञात होता है कि राधा जी की परम्परा बहुत पुरानी है, जिसका प्रमाण है, हाल कृत गाथासमरानी। इन गाथाओं में राधा, कृष्ण की प्रेयसी है। साहित्य में राधा को स्थायी स्थान दिलाने वाले हैं गाँव गोविन्दकार जयदेव और भावुक कवि विद्यापति। हिन्दी काव्य में राधा की अटूट परम्परा स्थापित करने वाले हैं मैथिल कोकिल विद्यापति। इस मधुर और यशस्वी गायक ने ऋषि और लावण्य के मृदुल मसाले से एक नवनीत-प्रतिमा का निर्माण किया जिसका नाम है राधा। इस मूर्ति का समस्त सुन्दर शरीर कमलों की कमनीय कोंचलता से गढ़ा गया है। इसकी दृष्टि से कमल उगत हैं, मुस्कान से विकसत हैं और पदचाप से पृथ्वी पर बिल्लु जाते हैं। इस तन्वंगी के तन पर विद्युत क्रांति का अंगराम लगाया गया है। यह जिसकी आँसू निहार लेती है वह अमृत बौछार से भाँग उठता है^१। कविधर विद्यापति ने राधिका की वन्दना एक अनुपमैय सुन्दरी के रूप में की है^२ जिसका अनुकरण रीतिकाल में विहारो और मतिराम ने किया। विद्यापति की राधिका एक परकीया नायिका है जो कृष्ण को लामने देख कर अपना हार तोड़ कर फेंक देती है। क्यों ? राधिका के साथ गुरुजन थे, सहैलियाँ थीं। इस हार को चुनने के बहाने वह सब से पीछे रह जाती है और मन भर कर अपने चहेते को निराहती है।^३ एक दिन वह जा रही थी। उसके मुख पर अवगुंठन था। उसने कृष्ण को देखकर बादलों को छितराया और चन्द्र दर्शन कराया^४। वह अभिसारों से खेलती है, और आलिंगनों परिरंभनों में स्वाँग लेती है। इस सुन्दरी के वियोग में कृष्ण पृथ्वी पर लोट कर हाथ हाथ करते हैं, बुरी तरह तड़पते हैं और धूल फाँकते हैं^५। विद्यापति के इस संसार में रातें, मान और रस से भरी हैं, दिनों के प्रांगणों में प्रतीक्षा, नोक-झोंक और रंगरेलियों की खिलखिलाहट गुंजित हैं, संध्याओं के नयनों में रहस्य संकेत छिपे हैं और उषा

१. विद्यापति पदावली (सम्पादन: कल्लू विद्यापति) पृ. ३३.

२. वही पृ. २.

३. वही २६, २७।

४. वही ३४।

५. वही ४५

को लाली, माननी, ग्वगिडता और धीगर्नीरात्रों की आंखों में भर जाती है। राधा में गर्द आहों और कर्ण निःश्रवणों की भी कमी नहीं है।

विद्यापति का गथा का विशाल रूप सुर की गथा में प्राप्त होता है। सुर की राधा, विद्यापति का गथा के समान सर्वांग सुन्दरी है। उसका गोरा रंग कुन्दन पर हंसता है, लक्ष्मी को लज्जता है, इन्दुमनी से पानी भरवाता और शची को डाह देता है। ब्रह्मा ने एक दिन राधा को देख लिया तो चक्कर में पड़ गया और सोचने लगा यह किसकी रचना है ? कोई अवश्य एक अन्य ब्रह्मा भी है।^१ राधा का प्रत्येक अंग नचिरता, मधुरता और मृदुलता का महासागर है। आभूषणों ने इसी के अंगों से चतक पाई है और अपने जीवन का सार्थक माना है।^२ इसकी तुलना करने वाली उपमा ही ने जन्म नहीं धारा है।^३ एक दिन रमणी भन हरण करने वाले नागर नन्द किशोर ने देखा तो अर्धि फाड़ कर देखने ही रह गये और कहने लगे—वाह क्या अपूर्व रूप है ! ऐसा सौन्दर्य तो न सुना था, न देखा था। इसे तो पलकों में सदा के लिए बिठा लेना चाहिए।^४ प्रेम की क्रीड़ाएँ वैसी ही हैं जैसी विद्यापति में हैं। हाँ, परिमाण और विविधता, विद्यापति से बहुत अधिक हैं।

अनुराग का कारण है रूप। कृष्ण और राधा का अनुराग कैसे जन्मा ? कृष्ण ने एक सुन्दर कुमारी को देखा। वातूनी तो कृष्ण जन्म से थे। संसार में वातूनी अधिक सफल होता है यह प्रायः देखा जाता है। राधा को देखकर भट्ट कृष्ण उसके पास पहुँच कर पूछ ताछ करने लगे। उनमें नाम मात्र को संकोच न था। भट्ट पूछा—ओ सुन्दरी ! तू कौन है ? कहाँ रहती है ? किसकी बेटा है ! ब्रज की इस गली में पहिले कभी नहीं देखा था ? राधा ने बस इतना उत्तर दिया—मैं तो अपने घर में खेलती रहती हूँ। मैं ब्रज की और क्यों आती ? सुना है कि एक नंद का बेटा है। वह बड़ा उपद्रवी है। माखन-दही चुराता फिरता है। तुरन्त कृष्ण बोले—तो तेरा हम क्या चुरा लेंगे ? चलो, चलो, मेरे साथ खेलो। तुम्हारी मेरी अच्छी जोड़ी है और दोनों खेलने लगे। इस खेल ही खेल में हृदय के उस भाव का जन्म हो गया जिसे अनुराग या प्रणय नाम दिया गया है।

बुभुत स्याम कौन तू गोरी ।

कहाँ रहति, काकी है बेटा, देखी नहीं कहीं ब्रज खोरी ।

काहे कौं हम ब्रज तन आवति, खेलति रहति आपनी पोरों ।

१. म. नागर, कृष्ण ना. १५, ना. १५, प्रकाशन, पृ. १३२४।

२. वही १५१६।

३. वही २७७७।

४. वही २७५३।

सुनत रहत खवनति नंद डोटा, करत फिरत भावन वधि चोरी ।
तुम्हरो कहा चोरि हम लहे, खेलन चलो चंग सिनि जोरी ।
सूरदास प्रभु रसिक सिरोमनि, बातनि भुगइ राधिकार भोरी ॥१२६१॥

इस दर्शन द्वारा उपजे अनुगम के बाद मूर ने राधा कृष्ण की गैकड़ों प्रग्व क्रीड़ाओं की खान खोल दी है । राधा किसी बहाने में नन्द गृह जा पहुँचती है तो कृष्ण भी वृषभानु के यहाँ जाने का दाँव मोचने रहने हैं । कृष्ण ने मंत्रों के मंत्रों से राधा को बुला लिया । राधा ने झट हाथ में दोहनी ली और चल दी । गोशाला में जाकर कृष्ण दूध और अनुनय से राधा को भिगोने लगे । राधा एक दिन प्रातःकाल नन्द-भवन पहुँची । कृष्ण से अनुनय की कि मेरी गाय दूह दे । कृष्ण तुरन्त मान गए ? क्यों न मानते ? माता से आज्ञा ले कर सहायनार्थ राधा की गोशाला में पहुँचे । कृष्ण दूध दूह रहे हैं । धारें दुग्ध पात्र में पड़ रही हैं । नदसा धन देहा करके एक धार राधा के मुख पर छोड़ी ।

धनु बुहत अतिहीं रति बाढ़ी ।

एक धार दोहनि पहुँचावत, एक धार जहँ प्यारी ठाढ़ी ।
मोहन करतें धार चलति, परि मोहिनि मुख अतिहि छवि बाढ़ी ।
मनु जलधर जलधार वृष्टि-लघु, पुनि पुनि प्रेम चन्द पर बाढ़ी ॥ १३५४॥
राधा, यह देखकर थोड़ी मुन्कराई और कुछ क्रोध प्रकट करती बोली—
तुम पै कौन दुहावै गैया ।

लिए रहत ही कनक दोहनी, बैठत हो अथ पैया ।

इत चितवत उत धार चलावत, यहै सिखायो मैया ॥ १३५२॥

राधा की गाय दुही गई । परन्तु कृष्ण पत्नीली को राधा के हाथ में नहीं धरते हैं । बेचारी राधा पैरों पड़ती है, हाथ जोड़ती है, और कहती है, हाय हाय ! यह क्या कर रहा है कन्हैया ? कृष्ण तब पत्नीली के बने हैं ।^१

देर हो गई थी । कृष्ण अपने घर गए । राधा तुरन्त मूर्च्छित हो गिर पड़ी । सखियाँ उठाकर घर लाईं । सखियों से राधा की माँ ने पूछा—क्या हुआ है री मेरी बेटी को ? एक बोली—माँ, काले ने उस रिना है । गोशाला में बैठा था । अब क्या था ? सैकड़ों संपेरे विप उतारने आए । परन्तु कोई गोपही नपान न हुआ । वे बोले—बड़े भयंकर काले साँप का विप है । राधा की जाँ ग रही थी । अब एक सखी बोली—माँ, सुना है नंद का कोई बैठा कन्हैया नहा नही गायरी है । उसने जमुना में रहने वाले कालीदह का विप दूर भगा दिया । लोगों में मुना है कि वह अपनेको सपे-दशों का विप उतार चुका है । क्यों न उसे ही बुला ले ।

माँ तुरन्त दौड़ी जसोदा के घर गयी। जसोदा जी से प्रार्थना की। जसोदा जी बोलीं:—नहीं नहीं, मेरा पुत्र तंत्र-जंत्र मंत्र टोना-खोना क्या जाने ? परन्तु राधा की माँ हट पकड़ कर वहीं बैठ गई। तब जसोदा ने कृष्ण को बुला कर कहा:—क्यों रे तू साँप का विष उतारना जानता है ? कन्हय्या ने कहा—हाँ, एक मंत्र जानता हूँ। जसोदा ने कन्हय्या को भेजा। कृष्ण गए। राधा के पास पहुँचे। विष उतर गया। राधा की माँ ने बड़ा उपकार माना और अनेक धन्यवाद दिये।^१

राधा जल में स्नान करती है तो कन्हय्या तट पर पहुँच कर वातें बनाता है^२ फिर दोनों मिल कर जल क्रीड़ा करते हैं।^३ ऐसे अनेक प्रणय-प्रसंगों का सरस चित्रण सूर ने किया है। राधा और कृष्ण रास में मिलते हैं, दोनों आँख मिचौनी का खेल खेलते हैं।^४ राधा, कन्हय्या को एक श्यामसलोनी सखी बना कर साथ रखती है,^५ राधा और कृष्ण का फाग खिलता है,^६ राधा, कन्हय्या के सामने गाती और नाचती है,^७ और दोनों मिलने के अनेक साधन जुटा लेते हैं। सूर ने राधा के इतने विविध चित्र अंकित किए हैं कि राधा प्रायः सभी प्रकार की नायिकाओं के रूप में सामने आ जाती है। मानिनी, खंडिता, कलहांतरिता, अभिसारिका, विप्रलब्धा, मुदिता, लक्षिता, गुप्ता, वचन विदग्धा, क्रिया विदग्धा, उत्कंठिता, रूप गर्विता, प्रेम गर्विता, वासक सज्जा, प्रोषित पतिका, रति मोहिता के चित्र तो अनेक हैं। रति प्रसंग के अनेक पद प्राप्त होते हैं जो अश्लील भी हैं। राधा कृष्ण के संयोग पक्ष के जितने चित्र हैं उतने विरह के नहीं। सूर ने विरह वर्णन में सभी गोपियों को स्थान दिया है और साथ ही बीच-बीच में राधा विरह भी लिखा है सूर ने विद्यापति की राधा को परिवर्तित और संशोधित भी किया है। हिन्दी साहित्य को सूर की देन है कि उसने राधा को स्वकीया नायिका बना दिया है और राधा कृष्ण का गंधर्व विवाह वन में सखियों के सामने सम्पन्न करा दिया है। सूर की राधा में विद्यापति से अधिक आसू भरे हैं। सूर की राधा पहिले शृंगार से खेलती है और बाद में आसुओं से स्नान करती है। वह कृष्ण की परम प्रेयसी और सर्व श्रेष्ठ प्रेमिका है जिसके वियोग में कृष्ण तड़पते और रोते हैं। इस प्रकार सूर ने हिन्दी जगत में राधा की सुदृढ़

१.	वही	१३५६ से १३८२ तक।
२.	वही	१७८३—१७८४
३.	वही	१७७७, १७७८, १३७१
४.	वही	२८२१ से २८२४ तक
५.	वही	२७६६—२८११
६.	वही	३५०६—३५३५
७.	वही	१६६७, १६६८, १७०१

स्थापना कर दी। सूर की राधा से आज तक हिन्दी संसार अभिभूत रहा है। अन्य कृष्ण भक्तों की राधा भी सूर से बहुत भिन्न नहीं है। यह अवश्य है कि राधा कृष्ण की रंग रेलियों में कुछ भिन्नता आ गई हो जैसे सूर ने कृष्ण को गारुड़ी के छद्म वेश में राधा तक पहुँचाया है तो ध्रुवदास ने वैद्य बना कर राधा से मिलाया है। आगे रीतिकाल में छद्म वेश की लीलाओं की ओर इतना अधिक ध्यान गया कि अकेले चाचा हितवृन्दावन दास (रचनाकाल १८००-१८४०) ने सुनारिन लीला, पनिहारिन लीला, मालिन लीला, भिसातिन लीला, चितेरिन लीला, नाईन लीला, पटविन लीला, रंगरेजिन लीला, तमोलिन लीला, वैद्यनि लीला, गंधिन लीला इत्यादि अनेक लीलाएँ रचीं जिनमें कृष्ण छद्म वेश से राधा के पास पहुँचे और मिले। इन लीलाओं का प्रेरणा श्रोत है सूर की गारुड़ी लीला। गारुड़ी लीला तो एक स्वाभाविक भक्ति पर खड़ी है। जब कृष्ण ने कालिदह को नाथ लिया तो स्वाभाविक था कि यह प्रसिद्धि हो गई हो कि कन्हैया किसी सपेरे का शिष्य है। वह ऐसे मंत्र-जंत्र जानता है जिससे साँपों को वश में किया जाता है। किन्तु अन्य लीलाओं के पीछे केवल कल्पना है और है सूर की गारुड़ी लीला।

इस रीति काल में कृष्ण भक्तों के अतिरिक्त शुद्ध कवि भी राधा चित्रण की परम्परा स्थापित कर रहे थे। चन्द्र वदनी मृगनयनियों द्वारा बाबा रबोधन सुनकर पनघट पर बैठे एक महाकवि की छाती पर साँप लोटने लगा। यह थे शृङ्गारिक कवि आचार्य केशवदास। ये सूर के समकालीन कवि थे। इन्होंने भी राधा को अपने काव्य में प्रमुख स्थान दिया। केशव बड़े कुशल कवि थे। उन्होंने देखा दो धाराएँ प्रवाहित हैं, एक रामधारा और दूसरी कृष्ण धारा। महाकवि केशव ने दोनों हाथों को लड़्डुओं से भर लिया। एक ओर उन्होंने रामचन्द्रिका में भगवान् राम का गुण गान किया और जगज्जननी सीता का गुणानुवाद गाया। दूसरी ओर उन्होंने रसिक प्रिया में कृष्ण और उनकी प्रेयसी—राधिका का शृङ्गारिक चित्रण किया। सूर एवं अन्य कृष्ण भक्तों ने यद्यपि राधा कृष्ण का खुला शृङ्गार भी लिखा, तब भी वे भक्त कवि थे और युगल सरकार के उपासक थे। फलतः राधा का शृङ्गारिक चित्रण करते हुए भी ये राधा को कृष्ण से भिन्न न मान कर उन्हें इष्ट देवी रामभक्त रहे थे। ऐसे सभी भक्त कवि मधुर भाव के उपासक थे। दूसरी ओर महाकवि केशव का राधा के प्रति गुगलोपासना का भाव न था। उन्होंने कृष्ण और राधा को शुद्ध शृङ्गारिक नायक और नायिका के रूप में स्वीकार किया और चित्रित किया। उनके राधा और कृष्ण हैं नायिका और नायक के उदाहरण। राधा को आधार बनाकर आचार्य कवि केशव ने नायिका भेद का वर्णन किया है। रसिक प्रिया में राधा नायिका के सभी गान गाव और हैलाओं से भरी है, वह कृष्ण का चिन्ताली है, तीरों से आहत करती है, स्वयं दूती बन जाती है, कृष्ण को ईशों पर पड़ा देखकर प्रसन्न होती है, घर,

वन में मिलने के साधन खोजती है, आसव पिलाती है और पीती है, गारी और मार देती है, कृष्ण के साथ शतरंज खेलती है। वीर रस के उदाहरण में केशवदास राधा की शृङ्गारिक श्रुता का परिचय देते हैं। केशव ने शृङ्गार का परिभाषा ही दी है कि राधा और कृष्ण के प्रेम का नाम ही शृङ्गार है।

प्रेम राधिका कृष्ण को है ताते सिंगार

रसिक प्रिया ६-१५

जब राधा और कृष्ण का प्रेम ही शृङ्गार है तब राधा का शुद्ध नायिका रूप में चित्रण स्वाभाविक ही था। जितने रस और भाव हैं, जितने हाव और हेला हैं सब के उदाहरण हैं राधा और कृष्ण। केशव की राधा शृङ्गार की नायिका है और कृष्ण हैं शृङ्गारिक नायक। रीतिकाल के कवियों ने केशव का अनुकरण किया और राधा के नायिका रूप का चित्रण किया। शृङ्गार के उदाहरणों में राधा को सामने रखना। रीतिकाल में राधा निश्चित रूप से शृङ्गार की अविष्टाची बन गईं। यह हुआ केशवदास जी के कारण, यद्यपि सूर का प्रभाव भी माना जा सकता है। बिहारी और मतिराम ने अपनी शृङ्गार सतसङ्गों का प्रारंभ राधा के गुणगान से किया। बिहारी की राधा के देखिये^१—राधा को देख कर कृष्ण लजा जाते हैं और फीके पड़ जाते हैं। राधा अपने प्रिय कृष्ण के हृदय पर लक्ष्मी बन कर नहीं रहती हैं, वरन् अप्सरा उर्वशी के सदृश लगी रहती है^२ कृष्ण ने लोक हितार्थ गोवर्द्धन पर्वत को हाथ पर उठाया। किन्तु उनका हाथ काँपने लगा। क्यों? क्या बड़े निर्बल और अशक्त थे भगवान् कृष्ण? नहीं, नहीं। किशोरी राधा दिखाई दे गई थीं। फलतः हाथ डिगने लगा और पर्वत गिरने लगा। यह सब देखकर ब्रजवासी बुरी हालत में पड़ गए और साथ ही कृष्ण लजा गए।^३ दोनों ने एक दूसरे से मिलने का पडथंज किया। घर वाले बराबर पहरा लगा रहे थे। कैसे आँगनों में धूल भोंक कर भागें? एक मार्ग दोनों ने एक साथ खोज लिया। राधा ने कृष्ण का रूप बनाया और कृष्ण ने राधा का। अब वे घर से निकले। कृष्ण के घर वालों ने राधा को घर से बाहर जाने देखा, अतः नहीं टोका। उधर राधा के सम्बन्धियों ने कृष्ण को बाहर जाने पाया तो कुछ नहीं कहा। दोनों इस प्रकार एकांत स्थान पर मिले और मन की साध साधी*। प्रतीत होता है मुगल हमों में रहने वाले शहजादों और शहजादियों के समान राधा-कृष्ण भी वेश बदलने का सामान अपने साथ रखते थे।

१. जातन की भाई परत श्याम हरित बुति होइ। वि० बो० १

२. तू मोहन के उर बसी हूँ उर-वसी समान। वि० बो० २५६

३. दिनन पानि डियुगत निदि लति सब ब्रज बेहाल।

इंदु क्रिपणः वरत नै उर लजने लाल ॥

वि० बो० १३

४. वि० बो० ३४३।

मतिराम की राधा के दर्शन भी कर लेने चाहिए। राधा और कृष्ण अपने-अपने घरों में चले, कृष्ण, राधा की ओर और राधा, कृष्ण के घर की ओर। इनके पास वेश परिवर्तन का सामान न था, अतः अपने असली रूप में थे। मार्ग में दोनों के नयन जुड़ जाते हैं।^१ घर पहुँचकर कृष्ण, राधा की देखी गूँथते हैं। वे नाहन का काम खूब कर सकते थे। सौतें देखकर भुन गईं।^२ कृष्ण ने सब को प्रसन्न करने का उपाय खोजा और बोले—आओ, चोर मिहिँचनी खेलें। सब प्रस्तुत हो गईं। प्रत्येक सोचती थी कृष्ण मुझे चोर बनाकर मेरी आँखें मीचेंगे। परन्तु वहाँ हुआ और ही कुछ। वार-वार राधा-कृष्ण ही चोर बनते हैं^३। वस एक ही बुराई होती है। जब राधा के विशाल नयनों को कृष्ण जी कभी मूँदने लगते हैं तो वे नेत्र कृष्ण की हथेलियों को पार करके उनके हृदय को बरछी बन कर चीर डालते हैं, यद्यपि वे राधा के पीछे बैठे थे।^४ सहेलियाँ बुलाकर घर लावा गईं। इसी समय कन्हय्या ने बांसुरी फूँकी। अब तो ये सहेलियाँ राधा को शूल से अधिक चुभी और आँखों में आँसू छलक पड़े।^५ किसी प्रकार सहेलियों से छुटकारा पाया और राधा वन में दौड़ गईं। संस्था का अधेरा आधिरा था। राधा ने देखा, कन्हय्या अन्य गोपों के साथ है। वह बड़ी चतुरा थी, तुरन्त कृष्ण से बोली—अरे ओ कन्हय्या! देखतो मेरा एक बछड़ा कहीं हिरा गया है। इतनी दया कर, मैं मनुहार करती हूँ। जरा उसे खोज दे। वह उधर घने वन की ओर भागा था। मुझे डर लगता है वहाँ जाने में। कन्हय्या ने कहा—पर राधे! मैं तेरे बछड़े को कैसे पहिचानूँगा? तुरन्त राधा ने कहा—बड़ी कठिनाई आ पड़ी है। तब तो मुझे भी साथ चलना पड़ेगा। खैर, चल मैं भी साथ चलती हूँ।^६ यह राधा का चित्रण है उन कवियों का जिन्होंने अपने ग्रन्थ के आरंभ में राधा को भंगलाचरण में स्थान दिया है। अन्यों को क्या कहा जाय?

आचार्य मिखारीदास की राधिका का वर्णन देखिये। सेनापति और बिहारी के ज्येष्ठ मास की भयंकरता से अधिक सजाटा था। कोई पक्षी तक आकाश में न उड़ रहा था। तब भी एक पथिक, राधा की वाटिका में फूल तोड़ने लगा। मालिन ने डाटा।

१. हरि की मुधि कौं राधिका चली अकेली भांग ।
हँसत बीच ही मिलि गए बरनि सकै सुख कौन ॥ मतिराम सतसई ४३२
२. म० सतसई ५४५
३. छुवत परस्पर हेरि कै राधा नभ्दकिसोरि ।
सब मैं वैई होत हैं चोर मिहिँचिनी चौर ॥ म० स० ११७
४. राधा के दृग खेल न सुँद नन्द कृष्णर ।
करनि लगी बृग कोर सौं भई छेदि उर-पार ॥ म० स० २१६
५. रसराज ६२
६. रसराज ७२ ।

पांस गई तो देखा—मोर मुकुट वाला था। मालिन मुस्कराई और बोली—बनवारी, प्यारी राधा पंथ निहार रही है।^१ थोड़ी दूर पर राधा खड़ी थी। कृष्ण ने हाथ में हाथ लिया और शीतल कुञ्ज की ओर चल दिए। सूरज अंगारे बरसा रहा था, पृथ्वी तवा बनी हुई थी। परन्तु राधा को ठंडक लग रही थी और पृथ्वी पर कमल विछे दिखाई दे रहे थे। कारण था, राधा माथ जा रही थी जो ताप की औपधि थी।^२ प्रातःकाल उठते ही राधा का सब से पहिला काम था, एक दूती को बुला कर कन्हय्या को बुलवा भेजना^३। कन्हय्या आता है। राधा घर में दूसरों को देखकर कभी आंगन में खड़ी होती है, कभी जीने पर चढ़ती है, कभी चाँद देखती है और कभी जभाई लेती है^४। राधा कृष्ण का वेश बना लेती है। वह वन में जाती है। सखियाँ आकर रास रचती हैं। उन्हें यही ज्ञात है कि कृष्ण के साथ रास कर रही हैं। तुरन्त कृष्ण, एक साँवरी का रूप बनाकर आते हैं और कहते हैं—आं, कन्हय्या, मां नाक पर गुरसा बिटाए आ रही हैं। उस आफत है। गोपियाँ भाग जाती हैं। दोनों एक दूसरे को देखकर हँसते हैं^५। यह है भिखारीदास की राधा। महाकवि देव की राधा के विषय में क्या कहा जाय ? एक ही उदाहरण पर्याप्त है। उनकी एक पुस्तक है “अष्टयाम”। इसमें राधा-कृष्ण के चौबीसों मंटे की दिनचर्या दी गई है। हम इस आशा से इसके पास जाते हैं कि महापुरुष कृष्ण के दैनिक कृत्यों से प्रेरणा ग्रहण करेंगे। किन्तु यह पुस्तक कोक-शास्त्र को लज्जाती है। काम सूत्र तो इससे कहीं अधिक परिष्कृत प्रतीत होता है।

यह है भक्ति-काल और रीतिकाल की राधिका रानी। भारतन्दु युग पुनर्जागरण का काल है। सामाजिक और धार्मिक सुधारों का विगुल इसी युग में बजा। ब्रह्म समाज, आर्य समाज, प्रार्थना समाज, देव समाज, राम कृष्ण मिशन, थियोसिफिकल लाज इत्यादि अनेक संस्थाएँ इसी युग में उगीं और बढ़ीं। सामाजिक सुधार का शकट, द्विवेदी युग में तीव्र वेग से दौड़ा। यह सुधारवादी युग था। इस युग में भागवत की माखन लीला और रास लीला को कोसा गया। रीतिकालीन शृंगारिक कविता के विरुद्ध जिहाद बोला गया। सूर को दोषी ठहराया गया। देश और समाज की सेवा का भाव भी दूसरी ओर बराबर बढ़ रहा था। आर्य समाज ने हिन्दू जीवन को सबसे अधिक भ्रमभरोस यद्यपि इस आन्दोलन का विरोध भी बहुत हुआ। द्विवेदी युग में जीवन की पवित्रता और नैतिकता की ओर बहुत ध्यान दिया गया। जगह-जगह भाषणों में कृष्ण को महान् सामाजिक नेता मानकर उनके शृंगारिक जीवन को कपोल कल्पित बताया

१. काव्य निर्णय २२४।

२. वही ५०३।

३. शृंगार निर्णय ११२।

४. शृंगार निर्णय २७४, २७५।

५. वही २४६।

गया । उपाध्यायजी पर इस नवीन चेतना और आर्य समाजी दृष्टिकोण का प्रभाव पड़ा । उन्हें कृष्ण और राधा के विषय में पश्चिमी विचार पोषकों और आधुनिक नैतिकवादियों से यह सुनकर बहुत खला कि कृष्ण तो दूसरों की स्त्रियों से छेड़-छाड़ करते फिरते थे, वे चरित्र हीन छैला युवक थे । उन्होंने राधा और कृष्ण को परिष्कृत रूप में रखने की ठानी और फलतः 'प्रिय प्रवास' का जन्म हुआ जिसमें राधा-कृष्ण की जुगल जोड़ी एक सचरित्र तथा लोक सेवी दम्पति के रूप में दिखलाई पड़ती है ।

प्रिय प्रवास की राधा के दो रूप हैं—एक प्राचीन और दूसरा नवीन । प्राचीन रूप में राधा सूर की राधा के समान है, हाँ उतनी शृंगारिक नहीं है । सूर ने राधा-कृष्ण के प्रेम के दो आधार बनाए हैं—वचन की खिलवाड़ प्रणय में परिवर्तित होती है और दोनों गंधर्व विवाह कर लेते हैं । इन दोनों रूपों में प्रिय प्रवास की राधा भी दिखलाई पड़ती है । दो मित्र थे । उनके नाम थे नन्द और वृष भानु । वे पास के ही रहने वाले थे । दोनों मित्रों के दो संतानें हुईं । नन्द के घर कन्हय्या ने जन्म लिया और वृषभानु के घर राधा ने । दोनों शिशु एक दूसरे के घर ले जाए जाते थे । शिशु अवस्था से ही दोनों साथ-साथ रहने लगे थे और बड़े हो जाने पर दोनों वालक स्वयं चले जाते थे और साथ-साथ खेलने लगते थे । यशोदा और नन्द, दोनों को साथ खेलते देखकर प्रसन्न होते थे तो वृषभानु और कीर्ति भी । वचन का यह अनुराग, धीरे-धीरे प्रणय में परिवर्तित हो गया और दोनों एक दूसरे को प्रेम करने लगे । स्वभाविक था कि स्त्री होने के कारण राधा के हृदय में कन्हय्या के प्रति तीव्र अनुराग था और दूर होने पर वह कन्हय्या का स्मरण करती रहती थी । दोनों के माता पिता एवं गाँव वाले जानते थे कि दोनों का विवाह हो जाएगा । कृष्ण से ही विवाह हो इसके लिए राधा व्रत-उपवास, पूजा-अर्चा करती थी । एक दिन सहसा अक्रूर जी कन्हय्या को लिवाने ब्रज में आ धमके । कृष्ण-बलराम को राजा कंस ने बुला भेजा था । कृष्ण प्रातःकाल चले जायेंगे । राधा रात भर रोई । वह ~~आँसु~~ दुखी हुई । किन्तु कृष्ण न रुके । कृष्ण के वियोग में तो वह पागल सी हो गई । उन्माद और उद्वेग की अवस्था में वह पवन को दूती बनाकर कृष्ण के पास भेजती है । कृष्ण न लौटे । उसने सुना कि कृष्ण द्वारका चले गए हैं । तब उसने हृदय में संतोष और धैर्य किया और ब्रज सेवा में अपने को लगा दिया । वह दूसरों को सुखी बनाकर सुख पाती थी । यही है प्रिय प्रवास की राधा ।

प्राचीन रूप—

राधा बड़ी रूपवती है । उसके रूप का वर्णन करते कवि हुए कहता है—

रूपोद्यान प्रफुल्ल प्राय कलिका राकिन्दु बिम्बानना

तन्वंगी कल हासिनी सुरसिका क्रीडा कला पुत्तली ।

शोभा वारिधि की अमृत्य मणि सी लावण्य लीला मयी

श्री राधा मृदुभाषिणी मृग वृगी-माधुर्य की सूर्ति थी ॥६-४॥

फूले कंज समान मंजु दृगता थी मत्ता कारिणी

सोने की कमनीय कान्ति तन की थी वृष्टि उन्मेषिनी ।

राधा की मुसकान की मधुरता थी सुगंधता भूर्ति सी

काली कुंचित लम्बमान अलकें थीं यानसोन्मादिनी ॥६-५॥

लाली थी करती सरोज पग की भू पृष्ठ को भूषिता

बिम्बा विद्रुम को अक्रान्त करती थी रक्तता श्रोष्ठ की ।

हर्षोत्फुल्ल-सुखारविन्द गरिमा सौंदर्य्य आघार थी

राधा की कमनीय कान्त छवि थी कामांगना मोहिनी ॥६-७॥

इन पंक्तियों में राधा की सुन्दरता के साथ साथ प्राचीन परिपाटी पर, नसशिख वर्णन भी कर दिया है। उसका मुख चन्द्रमा के समान था, वह विम्बानना भी थी। उसके नेत्र, कमल एवं मृग के समान थे। केश काले, सुन्दराले और लम्बे थे जो मन को तरंगित करते थे। पृथ्वी उसके कमल पगों से लाल हो जाती थी। हाँठ की लालिमा, विम्बाफल और मृग के लज्जती थी। यह प्राचीन परिपाटी का नख शिख वर्णन ही तो है। इसके साथ ही सूर की राधा के समान, प्रिय प्रवास की राधा हृदय गत भावों को प्रकट करने में ही चतुर नहीं थी वरन् हावों द्वारा प्रणय को विकसित करने में भी कुशल थी। सूर की राधा केवल बांसुरी बजा लेती थी और नृत्य में निपुण थी। इधर प्रिय प्रवास की राधा कई वाद्य यंत्र बजा लेती थी।

नाना भाव विभाव हाव कुशला समोद श्रापूरिता

लीला लोल कटाक्षपात निपुणा भ्रूभंगिमा पंडिता ।

वादित्रादि समोद वादनपरा आभूषण भूषिता

राधा थीं सुमुखी विशाल नयना आंदोलन आंदोलिता ॥४-६॥

यहाँ कवि ने राधा को “वादित्रादि समोद वादनपरा” कहा है। कवि का अभिप्राय है कि वह अनेक वाद्ययंत्र बजाती रहती थीं। काव्य की दृष्टि से यह विशेषण बहुत सशक्त नहीं है। अच्छा होता, बाजों के नाम दे दिए जाते। इससे राधा में आधुनिकता की पुट आ गई है। वह ग्रामीण गोप बालिका होते हुए भी बाजे बजाती रहती थी।

राधा के विरह वर्णन में सूर की मांति उपाध्याय जी ने विरह की लगभग सभी दशाओं को दिखला दिया है। राधा प्रवन्धत्पत्तिका और प्रोषित पत्तिका इन दो रूपों में विरह विधुरा दिखलाई गई है। कालिदास के इन्द्र की नाई राधा की पदन को

दूती बना कर मथुरा में कृष्ण के पास भेजती हैं। महाकवि कालिदास का यक्ष पुरुष था अतः उसने अपनी प्रेयसी के पास अपने सखा मेघ को भेजा। प्रिय प्रवास में राधा, पवन को दूती बना कर भेजती हैं। यह उचित और स्वाभाविक है। प्रिय प्रवास का यह स्थान अत्यन्त भावपूर्ण और मार्मिक है।

कृष्ण मथुरा चले गये हैं। राधा बड़ी दुखी हैं। उसके दिन वस रो रोकर कट रहे थे—

रो रो चिन्ता सहित दिन को राधिका थीं बिताती

आँखों को थीं सजल रखतीं उन्मना थीं दिखाली।

शोभा वाले जलद वपु की हो रही चातकी थीं

उत्कण्ठा थी परम प्रबला वेदना वीरिता थी ॥६-२६॥

इसी दशा में हवा चलने लगी। पवन स्पर्श से राधा और व्यथित हुईं। वे हवा से बोलीं—पापिनी! मुझे क्यों सताती है। तू तो मेरी सखी है। क्या सखी का यही धर्म है कि अपनी सखी को पीड़ा दे? सखी! मेरा दुःख घटा, मुझे कुछ सहायता दे। सहायता क्या है? तुझे पुरख मिलेगा और मेरा काम बन आएगा। तू मेरी दूती बन कर मथुरा में श्याम के पास मेरा संदेश लेजा। प्रिय प्रवास की राधा अपने स्वार्थ वश संसार की उपेक्षा नहीं करती है। वह दूसरे के दुःखों और कष्टों का ध्यान रखती है। कृष्ण भक्तों की राधा से यहां भिन्नता आ गई है। वह पवन से कहती है—

जाते जाते अगर पथ में क्लान्त कोई दिखावे

तो जाके सन्निकट उसकी क्लान्तियों को मिटाना।

धीरे धीरे परस करके गात उताप खोना

सद् गंधों से श्रमित जन को हृषितों सा बनाना ॥६-३१॥

संलग्ना हो सुखद जल के कान्ति हारी कणों से

ले के नाना कुसुम कुल का गंध आमोदकारी।

निर्धूली हो गमन करना उद्धता भी न होना

आते जाते पथिक जिससे पंथ में शान्ति पावें ॥६-४०॥

केवल पुरुष की थकावट ही नहीं मिटानी है, तू ली है, अतः स्त्रियों की श्रान्ति को भी दूर करना। स्त्री, स्त्री की महायिका बननी ही चाड़िए! हा, सखी एक शान और है! देख, न अपनी गर्वदा खेना और न दूसरी स्त्रियों की लज्जा का अवहरण करना। देखः—

सज्जा शीत पथिक महिला जो कहीं दण्डि आये

होने देना निकृत दराना तो न तू भुन्दरी को।

जो थोड़ी भी श्रद्धित वह हो गोद ले श्रान्ति खोना

होठों की श्रौ कमल मुख की म्लानताएं मिटाना ॥६-४१॥

मार्ग में पुष्प-पत्रों को हिला कर न गिरा देना । बेचारे पादपों को बड़ा कष्ट होगा । न उन पर बैठे पत्नियों के वच्चों को नीचे गिराना । यदि मार्ग में रोगी मिल जाय तो देख—

तेरी जैसी मृदु पवन से सर्वथा शान्ति कामी

कोई रोगी पथिक पथ में जो पड़ा हो कहीं तो ।

मेरी सारी दुखभय दशा भूल उत्कण्ठ होके

खोना सारा कलुष उसका शान्ति सर्वाङ्ग होना ॥ ६-४५॥

फिर उसे स्मरण होता है कि संभव है किसी उद्यान में किसी एक पुष्प पर भ्रमरी-भ्रमर बैठे हों, तो तुरन्त अपनी दशा को ध्यान में रखकर वह पवन से कहती है—

जो पुष्पों के मधुर रस को साथ सानन्द बंटे

पीते हो वे भ्रमर भ्रमरी सौम्यता तो दिखाना ।

थोड़ा सा भी न कुसुम हिले श्रौ न उद्विग्न वे हों

क्रीड़ा होवे न कलुष मयी केलि में ही न बाधा ॥६-४२॥

यह बड़ा मनोवैज्ञानिक वर्णन है । राधा को ध्यान हो आता है कि अक्रूर ने राधा और कृष्ण के जोड़े को जो प्रेम रस पीने में मग्न था, आकर अलग कर दिया है । अतः वह पवन को सावधान करती है । इसी प्रकार वह पवन से कहती है कि तु स्त्रियों के शरीर के पुष्पों की सुगंध से उनके पतियों को प्रसन्न करना ताकि वे पति अपनी पत्नियों पर प्रसन्न हो जायें । राधा इससे कृष्ण की प्रसन्नता का संकेत करती है । वह कहती है—

जो इच्छा हो सुरभि तन के पुष्प संभार से ले

आते जाते सरस्वि उनके प्रीतमों को रिझाना । ६-५२॥

रीतिकाल में दूतियों के कार्य कलापों का विस्तार से वर्णन है । ये दूतियाँ बड़ी चतुर होती थीं और वचन एवं कार्य की चतुराइयों से नायक को प्रसन्न करती थीं । राधा पवन से इन दूतियों का अनुकरण करने की प्रार्थना करती है । वह कहती है कि देख कृष्ण जब अपनी चित्र शाला में बैठे हों तो किसी विरह-विधुरा के चित्र को जोर से हिला देना । संभव है उनको मेरा स्मरण हो आवे । यदि इससे भी काम न चले तो एक और कौशल करना । तू एक सुरभाए फूल को उड़ा कर कृष्ण के चरणों पर डाल देना । सम्भव है उन्हें स्मरण हो आवे कि एक फूल सा शरीर सुरभा गया है

और वह उनके चरणों को चूमना चाहता है। कोई कमल मिला जाय तो उसे पानी में डुबोना। उस कमल पर पानी देख कर सम्भव है, श्याम मेरी आँखों के आँसुओं की कल्पना करलें। यदि कृष्ण किसी वृद्ध के नीचे बैठे हों तो उसकी किसी एक पत्नी को जोर से हिला देना, स्यात् उन्हें ध्यान आजावे कि उनकी प्रेमिका, उनके विरह में इसी भांति कांप रही है। कोई मलीन और सूखी लता कहीं पड़ी हो तो कृष्ण के पैरों के पास गिरा देना। शायद इसीसे उन्हें स्मरण हो आवे कि कोई लता के समान मलीन हो सूखती जा रही है। तू ऐसा कोई भी कार्य कर देना।^१ यदि तुझसे ये काम न हो सकें तो प्यारी सखी, एक काम तो अवश्य कर आना। क्या ? उनके पैरों की थोड़ी सी धूल ले आना। मैं उस धूल से ही शान्ति पाने की प्रयास करूंगी—

जो ला देगी चरण रज तो तू बड़ा पुण्य लेगी

पूता हूँगी भगिनि उसको अंग में मैं लगा के।

पोतूंगी जो हृदय तल में वेदना दूर होगी

डालूंगी मैं शिर पर उसे आँख में ले मलूंगी ॥६-७८॥

कवि इस स्थान पर प्रेम, कृष्णा और श्रद्धा का निर्भर प्रवाहित कर देता है।

सूर की गोपियाँ जिनमें राधा भी छिपी है, बड़ी भोली और सरल बालाएँ हैं। वे अपने भोलेपन से उत्तर देती हैं—ऊधो, ठीक है तुम जो कहते हो। पर हम करें तो क्या करें ? यह मन तो मानता ही नहीं। कभी वे कहती हैं—अच्छा, निर्गुण भी बड़ा सुन्दर और उत्तम है। भला यह तो बताओ उसके माँ बाप कौन हैं और उसकी स्त्री कौन है ? नन्ददास की गोपियाँ जो राधा को छिपाए रहती हैं, ऊधो को मुँह तोड़ उत्तर देती हैं और तर्क करती हैं। वे बड़ी मुखरा हैं। उपाध्याय जी और आगे बढ़े हैं और उन्होंने राधा को दार्शनिक, विदुषी, पंडिता, अध्येता, शास्त्रज्ञा और उपदेशिका बना दिया है। ऐसा प्रतीत होता है कि वह संस्कृत विश्वविद्यालय से उच्चतम डिग्री प्राप्त कर आई है और उसने उपदेश देना प्रारम्भ कर दिया है। वह ऊधो जी की बोलती वन्द कर देती है और उन्हें नवधा भक्ति का नवीन रहस्य समझाती है। प्रिय प्रवास के राधा-ऊधो संवाद पर श्रीमद्भागवत् का कुछ प्रभाव है। सूर एवं अन्य कृष्ण भक्त कवियों ने ऊधो के सर्वान्तर्गामी निर्गुण ब्रह्म का खंडन गोपियों से कराया है। भागवत में गोपियों ऊधो के ब्रह्म के आने निरसुता लेती हैं।^२ प्रिय प्रवास को राधा भी मुख के त्रिरूप, त्रिरात्रा रूप की पृष्टि करती है और उसी में लीन हो जाती है। वह ऊधो से कहती है—

१. प्रिय प्रवास, ६-६८ रो ७६ तक

२. श्री भद्रभागवत्, अ० ४७, श्लोक २१, २८,

पाई जाती विविध जितनी वस्तुएँ हैं सर्वों में
 जो प्यारे को अस्मित रंग औ रूप में देखती हूँ ।
 तो मैं कैसे न उन सबको प्यार जी से कहूँगी
 यों है मेरे हृदय तल में विश्व का प्रेम जागा ॥ १६-१०५ ॥
 ताराओं में तिविर हर में वहि विद्युल्लता में
 नाना रत्नों, विविध भण्डियों में विभा है उसी की ।
 पृथ्वी, पानी, पवन, नभ में, पादपों में, खगों में
 मैं पाती हूँ प्रथित-प्रभुता विश्व में व्याप्त की ही ॥ १६-१०६ ॥

मैंने की है कथन जितनी शास्त्र-विज्ञात बातें
 वे बातें हूँ प्रकट करती ब्रह्म है विश्व रूपी ।
 व्यापी है विश्व प्रियतम में विश्व में प्राण धार
 यों ही मैंने जगत-पति को इयाम में है विलोका ॥ १६-१०७ ॥

राधा अपने को बहुत ऊपर उठा लेती है जब वह ऊधो से कहती है—

प्यारे जीवें जगहित करें गेह चाहे न आवें ॥ १६-१०८ ॥

राधा अपने दुःख से दुःखी नहीं है । वह व्यथित है ब्रज वासियों के दुःखों से—

मैं ऐसी हूँ न निज दुख से कष्टिता शोक मग्ना ।

हां ! जैती हूँ व्यथित ब्रज के वासियों के दुखों से ॥ १६-१०९ ॥

अतः अत्र मैं अपने को ब्रज वासियों के दुःख दूर करने और विश्वहित कार्य करने में लगा दूंगी । ऊधो ! कह देना ! मैं अत्र विवाह न करूँगी और अपने जीवन को जन-सेवा में अर्पित कर दूंगी—

सत्कर्मी हूँ परम शुचि हूँ आप ऊधो सुधी हूँ

अच्छा होगा सनय प्रभु से आप चाहें यही जो ।

आज्ञा भूलूँ न प्रियतम की विश्व के काम आज्ञें

मेरा कौमार व्रत भव में पूर्णता प्राप्त होवे ॥ १६-११० ॥

राधा ने यही किया भी । उन्होंने अपने आप को लोकहित में डुबो दिया । एक और वह कृष्ण के माता पिता का बड़ा ध्यान रखती थी, उनकी सब प्रकार से सहायता करती थी । वह यशोदा के घर जा कर उन्हें समझाती थी । यदि कभी यशोदा अस्वस्थ हो जाती थी तो राधा, आठों पहर उनके पलंग के पास बैठ कर सेवा करती थी । शोक-मग्ना माता यशोदा को राधा अपने अंग में भर लेती थी, उनके चरणों को दबाती थी । मीठे मीठे शब्दों से वह यशोदा को धैर्य देती थी । नन्द को वह शास्त्र पढ़ कर सुनाती थी और संसार-विभव की तुच्छता समझाती थी ।

एक विरह विधुरा वालिका चन्द्रमा से आग निकलती देख कर तड़प रही थी। राधा उसके पास गई। उसे धीरे से सहलाया और बोली—तू तो वड़ी बुद्धिमती है। क्या तू चन्द्रमा में प्यारे कृष्ण के मुख की कांति नहीं देख रही है? फिर क्यों व्यथित होती है। जैसे ही वहाँ से निकल रही थी, पास के घर में एक अन्य गोप बाला का मूँछित पाया। राधा ने उसके मुख पर शातल जल के छूँटे दिये। फिर पंखे से हवा की। कमल पुष्प और पत्तों को बिछाकर विरह तप्त बाला को लिया दिया। चन्दन और अरगर का टंडा लेप बनाया और उसके शरीर पर लगाया। रात्रि हो गयी थी। एक बाला रो रही थी; तारों को फोस रही थी। उसे किसी प्रकार भी नींद न आ रही थी। राधा, रात भर उसके पास बैठ कर उसे दाढ़स देती रही। प्रातः काल उसने कुछ गोपियों को गाय ले जाते देखा। वे आसू वहा रही थीं। राधा ने वामुरी बजाई, कृष्ण लीला गाई, उन्हें कृष्ण की क्रीड़ाएँ सुनाई, उनके साथ नाची।

केवल स्त्रियों को ही नहीं, पुरुषों को भी वह दाढ़स, उत्साह और प्रेरणा प्रदान करती थी। उसने एक दिन कई गोपों को खिन्न, उदास और सिर नीचा किए बैठे पाया। वह उनके पास जाकर बैठ गयी और मधुर वाणी से बोली— भाइयों! यह क्या? आप पुरुष हो कर निष्क्रिय और खिन्न बैठे हो, हमें देखो ना? उचोगी बनो। ऐसे कार्य करो जो हमारे प्यारे कृष्ण को प्रिय थे। गायों को ध्यान से चराओ, वन को हिंसक जन्तुओं से रिक्त करो। ऐसे ही कार्य तो उन्हें प्रिय थे। थोड़ी दूर आगे गयी थी कि कुछ गोप बालकों को उदास बैठे पाया। राधा तुरन्त फूल तोड़ कर लाई। पुष्पों के खिलौने बनाए। फिर उनसे वस्त्रों को खिलाया। उन्हें शिक्षा दी और उनसे कृष्ण लीलाएँ कराई। यह बाला सर्वत्र देखी जाती थी—

इन विविध व्यथाओं मध्य डूबे दिनों में

अति सरल स्वभावा सुन्दरी एक बाला।

निशिदिन फिरती थी प्यार से सिक्त हो के

गृह, पथ, बहु बागों, कुंज पुंजों, बनों में ॥ १७-२६॥

कोई स्थान ऐसा न था जहाँ उसका वरद हस्त और सेवा भरा पैर न पहुँच पाता था। कवि राधा के इस कार्य की सराहना करता हुआ कहता है—

खो देती थीं कलह, जनिता आधि के दुर्मणों को

धो देती थीं मलिन मन को व्यापिनी कालिमायों।

खो देती थी हृदय तल में बीज भावज्ञता का

वे थी चिन्ता विजित गृह में शान्ति धारा ब्रह्मती ॥१७-४७॥

वे ब्रज वासियों की सहायक बनीं थीं और तब ब्रजगण उनकी सहायता कर रही थीं। किन्तु यदि कोई पुरुष कुमार्ग पर जाता दिखता न होता था तो वे उसे बरती

और धमकाती थीं। आवश्यकता पड़ती थी तो वे उसे दंड देने में न चूकती थीं। उनके स्नेह आंगन में मानव मात्र ही सुख-शांति पाने नहीं बैठते थे वरन् पशु-पक्षी, कीट-पतंग आदि भी उनसे अन्न-पानी और सहायता पाते थे। फलतः अन्न-धरा में वे देवी के समान पूजी जाती थीं।

वे छाया थीं सुजन शिर की शासिका थीं खलों की

कंगालों की परम निधि थीं औषधि पीड़ितों की।

दीनों की थीं बहिन, जननी थीं अनाथाश्रितों की

आराध्या थीं ब्रज अचनि की प्रेमिका विश्व की थीं ॥१७-४६॥

जन जीवन को कृष्ण रूप मानने वाली महिमामयी ऐसी राधा ही उपाध्याय जी के प्रिय प्रवास की नायिका हैं।

कामायनी का नारी चित्रण

वावू जय शंकर प्रसाद ने अपने साहित्य में नारी को अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान दिया है। उनके नाटकों और काव्य ग्रन्थों में नारी के भिन्न-भिन्न रूप और उसके सम्बन्ध में विभिन्न विचार अपेक्षाकृत अधिक विस्तार और स्पष्टता से अंकित हैं। कामायनी प्रबन्ध काव्य, ध्रुवस्वामिनी नाटक की नाई नारी को सामने रख कर ही रचा गया है। यह नायिका प्रधान प्रबन्ध काव्य है, यह तो नाम से ही स्पष्ट है।

नारी का नखशिख चित्रण

प्रसाद जी ने कामायनी में नारी के अंगों का वर्णन बड़ी रुचि और विशदता से किया है। नारी के नखशिख, रूप यौवन और आलिंगन-सुम्बन के वर्णन में वे रीतिकालीन कवियों की कोटि में आ जाते हैं। अन्तर केवल है शैली का। नारी का चित्रण कामायनी में दो प्रकार से हुआ है—प्रत्यक्ष और परोक्ष प्रकार से। प्रत्यक्ष रूप में वे नारी को सामने खड़ा करके उसका चित्र उतारते हैं, उसके तन और मन में रंग भरते हैं। परोक्ष रूप में वे नारी को उपमानों से सजाते हैं और प्रतीकों में नारी के विषय में कुछ बताते हैं। नारी के नखशिख वर्णन का जब अवसर मिला है, कवि ने उसका उपयोग किया है। नारी की लम्बी काथा उसकी सुघड़ता में सम्मिलित है।^१ कौन सा मुख मुन्दर है ? जो रक्त की लालिमा से लाल और गौर वर्ण का हो।^२ यदि उस मुख से रम्य राग की उपज भी होती हो तब तो सोने में सुहागा है।^३ रमणी के वक्ष कर्ण प्रिय राग से पुरुष की नस-नस स्पंदित हो उठती है और वह पुलक उठता है।^४ नारी के नेत्र तो मंद भरे उपक हैं जो नर को वेष्टक कर डालते हैं, हलाल कर देने हैं।^५ नारी का शब्दमाला विषय का किरीट है जिसे नर-मंगलर अपने हिर पर सहेजता है और आंखों पर विद्यता है।^६ गुन्नीली भासिका और पगलें आभरों का मूल्य कौन

१. कामायनी (प्रथम संस्करण) ४२-५ (पृष्ठ ४२ का इयां अंश)।

२. वही ४६-५१०।

३. वही १६८-२४।

४. वही १०१-२१।

५. वही १६८-२४।

६. वही १६८-२४।

आँक सकता है।^१ मुख की मुस्कान को क्या कहा जाय ? ऐसा प्रतीत होता है मानो लाल किसलय पर उपा की लालिमा मोई पड़ी हो।^२ इसी मुस्कान से मोटा प्रकाश फैलता है जो अग जग को मोह लेता है^३। वहीं प्रकाश ओम-कन और सरिता की तरंगों में प्रतिबिम्बित होता है।^४ इसी मुस्कान से प्रकृति चेतनामय है।^५ सुकुमार और घुंघराले वाल नारी के सौन्दर्य को बाँवे हुए हैं।^६ इन वालों में मनुष्य जीवन का कण-कण उलभा पड़ा है।^७ उसकी त्रिवली में तीन गुण लिपटे पड़े हैं। त्रिवली स्वयं तो लहरें ले ही रही है, यह मानव मन को भी लहरा देती है।^८ जब नारी अपने चन्द्र-मुख को घूँघट से छिपा लेती है तब तो वह और आकर्षक बन जाता है।^९ उस समय का क्या वर्णन किया जाय ? घूँघट के पीछे स्निग्ध और चमकता मुख ऐसा लगता है मानों कोमल किसलय में कलिका छिपी वैठी हो या दीपक पर आंचल का आवरण डाल दिया गया हो।^{१०} नारी के इन अंगों में से विद्यापति के समान सबसे अधिक प्रसाद जी खिंचे हैं नारी के उरोजों की ओर। उरोज नारी के प्रतीक हैं। लघु उरोजों को उन्होंने विजली का गुलाबी फूल बताया है।^{११} इन्हीं के मध्य नर का मुख तिरता रहता है।^{१२} स्वांस के भूले में ऊपर उठते और नीचे आने उरोज मनुष्य जीवन के ज्वार-भाटे बन जाते हैं।^{१३} बंध पीन पयोधर अपनी अलग कहानी कहते हैं।^{१४} सेनापति और विहारी ने इन्हें शिशिर शीत की औपध ही माना था किन्तु प्रसाद जी ने इनमें ज्ञान-विज्ञान भरा पाया है।^{१५}

नखशिख सौन्दर्य भरी नारी कौन हो सकती है ? युवती ही न। प्रसाद जी यौवन, रूप, विलास और प्रेम के कवि हैं। नारी के यौवन का चित्रांकन उन्होंने मनोयोग से किया है। यौवन से दीप्त नारी, जग की अभिलाषाओं को साकार मूर्ति है,

१. वही १६९-२६।
२. वही ४७-१२।
३. वही ११९-४७।
४. वही ३२-७३।
५. वही २६०-६१।
६. वही ४७-११।
७. वही १२५-७८।
८. वही १६८-२४।
९. वही ६७-२३।
१०. वही ६७-१।
११. वही ४६-८।
१२. वही १२५-७५।
१३. वही १२५-७६।
१४. वही १४२-१७, १८।
१५. वही १६८-२४।

जिसमें आकर्षण और आनन्द देखा जाता है ।^१ भोला मानव उसमें सुख का स्रोत ढूँढता है । वह नारी को अतुल और असीम विभव से भरा देखता है^२ एवं उस यौवन-विभव को देख कर किंकर्चव्य विमूढ़ बन जाता है ।^३ इस अष्टांगवती पोडरी के रूप-सौन्दर्य की थाह कौन पा सकता है । इस रूप की उपमा अकल्प्य है । यह रूप सब प्रकार के आकर्षण और तेज से भरा दिखाई पड़ता है । कौन उस मधुरिमा का बखान कर सकता है ? क्या उपा की प्रथम रेखा इसे कहा जाय ।^४ नहीं नहीं, यह सौन्दर्य उससे बढ़ कर है । यह तो ज्योत्स्ना का अजस्र निर्भर है ।^५ कभी इसे वासना की मधुर छाया बताया जाता है तो कभी हृदय की सौन्दर्य प्रतिमा उसे स्वीकार कर लिया जाता है ।^६ सौन्दर्य सम्पन्न नारी ही तो छवि का सागर है जिसमें मानव मन डूब कर ऊपर उठने का नाम नहीं लेता ।^७ नारी का सौन्दर्य छायापथ की तारक द्युति के समान आंखों को पकड़ लेता है ।^८ मानव उस छवि को हृदय पट पर खींच कर प्रसन्न होता है ।^९ पागल मानव इसे देख कर बेसुध सा हो जाता है, उसकी धमनियों में ज्वार आ जाता है ।^{१०} आँखें मूँद कर वह अभिलाषाओं के भूते में भूलने लगता है ।^{११} इस सौन्दर्य से आँखें जलती हैं और हृदय शीतल होता है । तब नेत्र मुद जाते हैं ।^{१२} वस विवश नर अपनी चेतना न्योछावर कर डालता है ।^{१३} भूले मन के लिए सौन्दर्य में विचित्र जादू दिखाई पड़ता है ।^{१४} मनुष्य पागल और^{१५} विमूढ़ बन कर उसे अपनी चेतना का वरदान मानने लगता है ।^{१६} पुरुष इस सौन्दर्य को खरीदने के लिए सब कुछ देने को प्रस्तुत है, अपनी स्वतन्त्रता भी । वह गुलाम बनने

१. वही ४७-१३ ।
२. वही ५०-७५ ।
३. वही ४०-७७ ।
४. वही ४७-१४ ।
५. वही ५६-२० ।
६. वही ५७-२४ ।
७. वही ५६-३२ ।
८. वही १०४-३८ ।
९. वही २२२-६६ ।
१०. वही ५६-३५ ।
११. वही १०२-२७ ।
१२. वही १०१-२२ ।
१३. वही १०२-२७ ।
१४. वही ३६-७६ ।
१५. वही ६२-४३ ।
१६. वही १०२-२७ ।

के लिए तैय्यार है ।^१ जब कवि नखशिख सौन्दर्य और रूप माधुरी के आकर्षण को अंकित करे तो उसके विलास का चित्रण क्यों न करेगा । फलतः कवि ने आलिंगन^२ और चुम्बन^३ की दृष्टि लगाई ही है ।

नायिका भेद

प्रसाद जी ने कामायनी में नारी के भिन्न भिन्न चित्रों का खींचा है जो नायिका भेद के अन्तर्गत आ जाते हैं । एक अभिसारिका नारी है । वह प्रिय से मिलने के लिए आनुरता पूर्वक दौड़ रही है । दौड़ती-दौड़ती हांफने लगती है । परन्तु प्रिय मिलान की तीव्र इच्छा उसे खड़ी नहीं होने देती । वह और वेग से दौड़ती है ।^४ दौड़ती हुई वह सामने देखती है । उसे आभास सा होता है कि प्रिय सामने कुछ दूर पर खड़ा है । वह उत्कण्ठिता हो जाती है । मुख का घूँघट उठा कर वह मुस्कान छुटा छितराती है, टिठकती है और पुनः आगे बढ़ती है ।^५ अब वह मुदिता है । उसने पहिचान लिया है । अब उसकी हृदय वेदना दूर हो गई है । वह हर्षित हो फूल उठती है ।^६ लज्जा शीला मुग्धा के कई चित्र कामायनी में हैं । मुग्धा पति को देख गद्गद है, उसकी पलकें झुक जाती हैं ।^७ कोमलांगी अपने में ही सिमित रही है ।^८ उसके कर्ण एवं कपोल आरक्त हो उठे हैं, हाँ मन में मरोड़ है ।^९ मन की उदास लालसा क्या करे, जब लज्जा पैर बाँधे खड़ी है ।^{१०} मानिनी नायिका भी कामायनी में मान किए बैठी है । पति के प्रति कुछ आक्रोश है और वह रूखी सी दिखाई पड़ती है ।^{११} नायक आकर मनाता है । हाथ में हाथ लेकर आँग्यो और वाणी से विनय करता है ।^{१२} प्रोपितपतिका या विरहिनी नायिका के बड़े सुन्दर और सरस चित्र प्राप्त होते हैं । पति के विरह में उसका शरीर कृश है, वह रेखाओं का चित्र मात्र ज्ञात होती है, प्रभात के चन्द्र की

१. वही ६६-१५ ।

२. ६७-४; १२५-७४, ७५; ८-२७; १०-३५; ११-३७; १२-४६; १४-५३; १५-५७; २०-७६;
८६-२१; ७३-४६ ।

३. ३५-३८; ३६-५६; ३६-७१; १३९-१२७; ८८-२८; २६१-३४ ।

४. ३६-७२ ।

५. ३३-७४ ।

६. ४-६ ।

७. ६४-५२ ।

८. ६८-८ ।

९. १०३-३२, ३३

१०. ११६-४८ ।

११. १२६-८३, ८४ ।

१२. ३२७-८५, ८६, ८७, ८८ ।

नाई निस्तेज दिखाई देती है।^१ उसकी कृशता देख कहना पड़ता है कि वह शिशिर ऋतु की लीण सरिता है।^२ आराम और विश्राम भी पति के साथ चला गया है।^३ वस साथ हैं सूनी आहें।^४ सरिता के किनारे खड़ी हो उसका हृदय भर आता है। सरिता जा रही है अपने प्रियतम से मिलने। उसको पति के सहेट स्थान का पता है। वह जानती है, उसका प्रियतम वहाँ अवश्य मिलेगा। इसी विश्वास से तो अभिसारिका सरिता दौड़ी जा रही है।^५ किन्तु विरहिनी का संसार सूना और उजड़ा है।^६ चारों ओर उसके लिए अंधकार ही अंधकार है। अपने स्नेह को जला कर वह प्रकाश करती है। शायद पति को मार्ग दीख जाय लौटने का। कुटिया में दीप जलता है और साथ ही साथ जलती है वह। पर कौन उसकी जलन का अनुमान कर सकता है ?^७ कोकिल की कूक उसे पहिले सुहाती थी, अब नहीं। पर वह करे क्या ? उस मर्म भेदी कूक को सहती है। आँखें उसकी पथ पर बिछी हैं।^८ चारों ओर उसके लिए दुख विखरा पड़ा है। उसके आँसू बहने लगते हैं। वह सोचती है—पर ये जल-क्षण किसका पद पखारेंगे ? हाय, वे तो हैं ही नहीं।^९ प्रकृति मकरन्द के कण वरशाती है और विरहिनी के नेत्र आँसू वरसाते हैं। प्रत्येक अश्रुकण एक मोती है जिसमें उसके प्रियतम का चित्र बना है।^{१०} ये अश्रुकण उसे ब्रुगुनू प्रतीत होते हैं क्योंकि इनके प्रकाश में वह पिछली सुखभरी कलोलों को देख लेती है।^{११} आँखों की झड़ी दिल की तपन न बुझा सकी है।^{१२} विरहिनी गत दिनों की याद कर कांपती है। वह उन दिनों की स्मृति को दूर रखना चाहती है। जितना वह उन्हें भूलने के लिए बल लगाती है वे उतने ही वेग से सामने आकर नाचने लगते हैं। कितनी अबला है वह ? अब उसे प्रिय की निष्पूरता भी स्मरण हो आती है। किस अपराध से प्रिय छोड़ गये हैं ? क्या वह प्रियतम की विजय मानी जायगी। नहीं, कदापि नहीं।^{१३} कहां

१. १७५-२, ३ ।
२. १७५-४ ।
३. १७५-५ ।
४. १७६-६ ।
५. १७६-७ ।
६. १७६-८ ।
७. १७६-९ ।
८. १७७-१० ।
९. १७७-११ ।
१०. १७८-१२ ।
११. १७८-२० ।
१२. १७८-२१ ।
१३. १७७-१३ ।

गए वे पुराने हास-विनोद, रंग-रेलियां ! ओह, मैंने उन पर कितना अटूट विश्वास किया था। क्या यह मेरा पागलपन न था ? पुरुष क्या विश्वास के योग्य है ? मैंने तो अपना सब कुछ उन्हें दे दिया था। अपना कहने को मेरे पास कुछ भी न बचा था। सब कुछ लूट कर मुझे क्यों इस दशा में उन्होंने पहुँचाया।^१ स्त्री का जीवन क्या सदा देते रहने ही के लिए है ? क्या विनिमय में उसे कुछ भी प्राप्त करने का अधिकार नहीं है ? स्त्री इतना देकर पाती कितना है ? बहुत ही अल्प। संध्या, रवि का दान देकर थोड़े से विखरे तारे ही तो पाती है। वह भां नारी है ना ? क्या नारी जीवन की यह कहानी आर्त्ति पाती रहेगी।^२ प्रिय ने मुझे बुरी तरह छुला। वे हँसी छिटकाते आये। मैं फूल उठी, आनन्द में नाचने लगी। मेरी और उनकी वह हँसी कहाँ गई ? “आता हूँ” का वचन देकर चिर प्रवास से अभी तक नहीं लौटकर आए हैं।^३ वे रातें कहाँ गईं जो जगते ही बीत जाती थीं क्योंकि बातों बातों में, मधुर संभाषणों में रात के जाने का पता ही न चलता था। दिन भी इसी प्रकार चुपके से आता था और बिना कहे चला जाता था। दिन से रात कब हुई, इसका ज्ञान ही न रहता था। आज वे दिन-रात सपने के समान कहाँ छिप गये।^४ घर की पुकार सभी को खींच लाई है किन्तु मेरा परदेशी नहीं लौटा है।^५ अब उसे घर काटने दौड़ता है। वह वन-वन में पपीहे की पुकार मचाती है।^६ विरह के असह्य भार को सह न सकी वह। वन-वन में खोजने लगी। सबसे पूछती है—अरे कोई बता दो मेरा प्रवासी प्रिय कहाँ है ? मैं उससे मिलने के लिए चक्कर काट रही हूँ।^७ वह मुझसे रूठ गया है। भला अपने की भी मनुहार की जाती है। इसी लिए मैंने उसे मनाया नहीं। किन्तु यही भूल आज हृदय की शूल बनी है। कोई बता दो, मैं उसे कहाँ खोजूँ ?^८

यह मालिन है क्या ? भाला तो गूँथ रही है। इसकी माला और माला गूँथने की कला से कौन प्रभावित न होगा ? सिर नीचा किए यह अपने कार्य में संलग्न है। वह माला ही नहीं, हृदयों को भी गूँथ रही है।^९ लो माला तय्यार है। प्रिय भी सामने है। रोमांचित होकर वह माला को प्रिय के हृदय पर डाल देती है। माला हृदय के

१. १७७-१४।

२. १७८-१५।

३. १७८-१६।

४. १७८-१७।

५. १७८-१८।

६. १८०-२७।

७. २११-२८।

८. २१२-२६, ३०।

९. १७-५।

ऊपर नहीं झूल रही है, अन्दर भी प्रवेश कर चुकी है। प्रियतम के मन की डाली उस मालिन के सामने झुक चुकी है! कामायनी में गर्मिणी नारी का चित्र भी बड़ा यथार्थ है। केतकी के हृदय के समान उसका मुख पीत वर्ण है। आँखों में स्नेह के साथ आलस्य भरा है। शरीर कृशता और लज्जा से टक गया है और कभी-कभी काँप उठता है। पीन-पयोधर मातृत्व के भार से झुक गये हैं। नारी का एक रूप मद दालने वाली साकी का भी है। साकी वन कर वह पुरुष को प्याले पर प्याला दे रही है। इतने ही से तृपित पुरुष की आग क्या बुझ जायगी? ३

नारी के अनेक रूपों के साथ उसकी अनेक मुद्राओं का चित्रण भी कामायनी में हुआ है। महाभारत के बाद प्रातः काल हुआ है। शय्या पर नव वधू संकुचित हुई बैठी है। उसकी स्मृति में रात्रि की हल चल है। वह पति को सामने देख मान करती है और तँट जाती है। ४ एक दूसरी मुद्रा देखिए। नारी घूँघट डाले पति की ओर जा रही है। सहसा सामने उसे खड़ा पाती है। घूँघट उठा कर वह देखती है। मुस्करा कर वह ठिठक जाती है। फिर पहिचानने का प्रयास करती है। लज्जारील नारी की मुद्रा देखिए। उसकी पलकें झुकी हैं, साथ ही झुकी है नासिका की नांक भी। लज्जा से कर्ण-कपोल लाल हो गये हैं। पर पति सामने है। अतः शरीर रोमांचित है और बोली में है गद्गद्ता। ५

नारी के दो रूप

प्रसाद जी ने कामायनी में एवं अन्यत्र भी नारी के दो रूपों को प्रधानता दी है। वे हैं—नारी का सात्त्विक रूप और राजसिक रूप। सात्त्विक रूप में वह हृदय की सद्-वृत्तियों, सद्-गुणों और उत्तम विभूतियों का आगार है। कामायनी में इसका नाम है श्रद्धा या कामायनी। अपने राजसिक रूप में वह बुद्धि के गुण-दोषों से सम्पन्न है और कामायनी में इसका नाम है इडा। सात्त्विक नारी अनेक शुभ गुणों का भण्डार है। वह कर्माणा की प्रतिमूर्ति है। उसकी कर्माणा का क्षेत्र बड़ी दूर तक फैला है। मन क्षेत्र में पुरुष ही नहीं इतर प्राणी पशु पक्षी भी आते हैं। ६ यदि पुरुष पशु-प्राणियों को मारना चाहता है या धर्म के नाम पर बलि देना चाहता है तो वह

१. १८-६।
२. १४२-१६, १७।
३. १८३-३९, ४०।
४. २४-६।
५. ३६-७४।
६. ५४-५२।
७. ८३-१०, ११, ७१२

इस कार्य का विरोध करती हुई पुरुष से कहती है—क्या सृष्टि में केवल तुम्हें ही जीने का अधिकार है, इतर प्राणियों को नहीं।^१ वह नर को समझाती है—तुम्हें अश्व मिला है, दूसरों का गला काटने के लिए नहीं, वरन् अपनी रक्षा के लिए। ये पशु-पक्षी क्या हमारे उपकारी नहीं हैं? गऊ-बकरी हमारा पोषण दुग्ध से करती है, महिष, वृषभ, हरिण भी हमारे जीवन के हितकारी हैं। उनका चमड़ा हमारे काम आता है। उनको पालो, मारो मत। जन्म से हम भी पशु थे। हम मानव बनकर पशुत्व पीछे छोड़ आये हैं। फिर क्यों रक्त पात करके हम पशु बनने की तैयारी कर रहे हैं?^२ नारी मनुष्य का अंग है। पशु-पक्षी पर करुणा की अजस्र वर्षा करने वाली पुरुष पर करुणा क्यों न करेगी? करुणा का ही फल है कि नारी जग का कल्याण करती है। उसके स्वांस-स्वांस से, शब्द-शब्द से, कर्म-कर्म से मंगल की शीतल वर्षा होती है। वह तो यही सिखाती है—स्वयं हँसो और औरों को हँसाओ। दूसरों के सुखानन्द में अपना सुख खोजो।^३ केवल अपने सुख में लीन रहने वाला दूसरों को पीड़ा दिया करता है और। मानव! तू सुगन्धित कुसुम बन और जग को सुगन्ध का दान कर। जीवन सामाजिक ही होता है, एकान्तिक नहीं। कोई भी प्राणी अकेला नहीं रह सकता। जब दूसरों के साथ रहना ही है तो दूसरों को देख कर अपने कार्यों को संभाल। मनुष्य की यही तो मानवता है कि वह सामाजिक है।^४ नारी का उद्घोष है—यह लोक, कल्याण भूमि है।^५ नारी की वीणा पर जगमंगल के तार भनकारते हैं। अपने जीवन सागर से वह सदा कल्याण-मुक्ता उपजाती रहती है।^६ नारी का स्नेह ही तो दिव्य श्रेय का उद्गम स्थान है।^७

संसार में सबसे बड़ा त्याग और बलिदान करने वाली है नारी। वह सर्वस्व दान कर देती है।^८ उसका हृदय विश्वास का महासागर है। इसीलिए वह मौन होकर सर्वस्व समर्पित कर देती है।^९ वह देना ही जानती है, विनिमय में कुछ लेती नहीं।^{१०} नारी, हृदय का अवतार है। उसके पास जगत का सबसे बड़ा और अमूल्य

१. १२६-६६, ६७।

२. १४६-३४ ३५, ३७।

३. १६२-१०६।

४. १३३-१११ से ११६ तक

५. १६३-२०।

६. २५५-८२।

७. २४४-२४।

८. ६४-५३।

९. १०४-३७।

१०. ११५-४३ एवं १७८-१५।

धन है उसका हृदय। वह प्रणय, सरलता और मान भरे उसी हृदय को पुरुष के चरणों में चढ़ा देती है।^१ वह महान् तपस्विनी है। क्षमा उसका सबसे बड़ा गुण है। प्रिय की निर्दयता को भी वह क्षमा कर देती है। निर्दयता पाने पर भी वह अपने दिये दान के लिए कभी पश्चाताप नहीं करती। यही तो उसका सात्त्विक दान है।^२ न अपने अतुल दान को वह भूलती है और न उसकी शिकायत करती है।^३ विश्वास के कण-कण से वह बनी है।^४ विश्वास तरु के तले ही सदा वह रहती है।^५ विश्वास पूर्ण हृदय के दान का फल प्रायः उसे भला नहीं मिलता। वह टुकरा दी जाती है भ्रंभा और आँधियों के थपेड़ों के बीच वह भूलने लगती है। पुरुष का निर्मम और निष्करुण व्यवहार उसके कोमल हृदय को घायल कर देता है। किन्तु नारी धैर्य का पालना है।^६ और सहन का सागर।^७ इतने पर भी यदि पुरुष निराशा के भंवर में फँस जाता है तो वह उसका साथ नहीं छोड़ती। उसे सान्त्वना और टाटस देती है।^८ वह श्रम को पैरों से बाँधकर चलती है।^९ और शान्ति को हृदय में छिपाए रहती है।^{१०} पुरुष के कष्टों को कम करके।^{११} वह उसे सजीवता देती है।^{१२} उसके साहस को बढ़ाती है।^{१३}, संकोच और भ्रिभ्रक हटाती है।^{१४} सहन शक्ति उपजाती है।^{१५} और उसे धैर्य देकर पथ पर अभ्रसर करती है।^{१६} साहस बढ़ाती हुई वह पुरुष से कहती है—अधीर क्यों बनते हो ? जीवन के दाँव को न हारो। साहस से जीवन के तूफानों से लोहा लो।^{१७} जीवन में जो अबसाद या अंधेरा छाया है, यह सब क्षणिक है। जीवन का अर्थ है

१. १६३-१३।
२. २४२-२०।
३. २५०-३६।
४. १०६-४५।
५. १०४-३७।
६. २४८-३२।
७. १७६-६।
८. २६१-१६।
९. १०४-३८।
१०. २२३-७६।
११. २१५-४१।
१२. २१५-४२ एवं ६३-४७।
१३. ५२-३६।
१४. ५२-३५।
१५. ५३-३६, ४०, ४३।
१६. ५५-१४।
१७. ५५-४४।

परिवर्तन । जब सुख सदा नहीं रहा, तो दुःख की बदली भी सदा विरी न रहेगी ।^१ जीवन की सफलता की सीढ़ी है, कर्म । अतः कर्मशील बने रहो ।^२ जीवन में वही विजयी होता है जो शक्ति रखता है, अतः सदा शक्ति का अर्जन करो ।^३ शक्ति प्राप्त कर पर-पीड़ा में न लगे वरन् इस शक्ति से जग को सुखी और मंगलमय बना दो । स्मरण रखो, तुम्हारी शक्ति से सागर पट जायेंगे, पर्वत चूर्ण हो जायेंगे । और ग्रह नन्त्र टूटकर छितरा जायेंगे । शक्ति का मूल है श्रम । अतः श्रम का महत्त्व समझो ।^४ यदि प्रत्येक व्यक्ति इस मार्ग पर चलने लगे तो मानवता की विजय होगी ।^५ भग्न हृदय रोते नर से वह कहती है—तू अपने अश्रुओं से सरोवर बना रहा है, मैं उसमें सरोज खिलाऊँगी ।^६ तेरे अंधकार को दूर करने के लिए मैं दीपक की नाई जलूँगी ।^७ तेरे तप्त जीवन पर मैं वर्षा करूँगी ।^८ फिर तू निराश क्यों होता है ? शब्दों और कर्मों के हाथों में दीपक लेकर नारी सृष्टि की दिशाओं को आलोकित करती है ।^९ वह पुरुष के कर्म पथ में आगे बढ़कर दीपक दिग्वा कर कहती है—ले मैं आगे हूँ तू भय क्यों करता है ? मेरे पीछे चला आ ।^{१०} नारी देवत्व और दानवत्व का संधिस्थल है एवं जीवन को समन्वित मार्ग देती है ।^{११}

नारी का दूसरा रूप है राजसिक । नारी के इस रूप में अग्नि का तेज भरा है । राजसिक नारी उल्लास, प्रेरणा और उत्साह से भरी है ।^{१२} मानव को वह सौन्दर्य का मद प्याला ही नहीं पिलाती आवश्यकता पड़ने पर साक्षी बनकर मानव को प्याले पर प्याले देकर विमूढ़ कर देती है ।^{१३} सात्त्विक नारी के समान वह धैर्य से अपमान को घूँट पीकर शान्त नहीं रह जाती वरन् क्रुद्ध होकर पुरुष का सामना करती है । पुरुष के विरुद्ध षडयंत्र रचती है और पुरुष को बंदी भी बना सकती है ।^{१४}

१. ५५-४५, ४६, ४७ ।

२. ५६-४६ ।

३. ५७-५५ ।

४. ५८-५६, ६० ।

५. ५९-६३ ।

६. २१७-५२ ।

७. २१७-४६ ।

८. २१७-५० ।

९. २२५-८३ ।

१०. २५७-२ एवं २६०-१४ ।

११. २७३-७३ ।

१२. १८१-२८, २६ ।

१३. १८३-३३, ४० ।

१४. १८५-४६ एवं १८६-५३, ६४ ।

यह नारी स्वयं नियमों में बंध कर दूसरों को भी उनमें बांधना चाहती है।^१ यह प्रभुता की भूखी है और प्रभुता नियमों के खंभों पर ही तो टिकती है। वह रौब से कहती है—मेरी आज्ञा मानो, विरोध न करो। यदि विरोध करोगे तो फल भोगोगे। मैं कुछ कम नहीं हूँ। मैं शक्ति हूँ और सृष्टि मेरे साथ है। भलाई इसी में है कि मेरे संकेत पर नृत्य करो।^२ वह पुरुष को संवर्ष सिखाती है।^३ पुरुष को पुरुष से अलग करके^४ अपना अत्यंत जमाती है।^५ यह जलतो ज्वाला^६ में स्वयं तप कर दूसरों को भी तपाती है।^७ नारी के पास माया और ममता का अपूर्व बल है जिसके कारण यह शक्ति शालिनी है।^८ बुद्धि की राशि होकर यह नरों के सिर पर चढ़ जाती है^९ और अपना स्वार्थ साधती है। स्वार्थ वश दूसरों की संतति और समृद्धि को छीनने में भी नहीं हिचकती^{१०} किन्तु राजसिक नारी सात्त्विक नारी के सामने झुकती है और उसकी विजय स्वीकार करती है।^{११}

नारी का चाहे सात्त्विक रूप हो, चाहे राजसिक, पुरुष आकर्षित होता है। वह दोनों के सामने अपने को अवश पाता है।^{१२} यद्यपि अन्त में वह सात्त्विक नारी को ही श्रेष्ठतर समझता है। इन दोनों नारियों में मातृत्व का रूप अधिकार पाता है। प्रसाद जी ने नारी के मातृत्व रूप को बहुत गौरव दिया है और माता के रूप के बड़े ही यथार्थ और सरस चित्र उतारे हैं। सात्त्विक और राजसिक दोनों नारियों में संतति की अभिष्ट और प्राकृतिक भूख है। संतति की यह भूख केवल नारियों में ही नहीं इतर प्राणियों में भी पाई जाती है।^{१३} संतति से हीन नारी का जीवन नीरस, अभाव भरा और सूना है।^{१४} नारी की सबसे बड़ी कामना है कि उसकी गोद भर

१. १६०-१४।

२. १६३-२६, ४४, ४६।

३. १६३-६६।

४. १६६-६८।

५. १६६-७१।

६. २०६-८।

७. २०७-११।

८. २२८-११।

९. २४१-१७।

१०. २४२-२०।

११. २४४-२४।

१२. २६-१५ एवं १६८-२३।

१३. १४४-२५।

१४. १४४-२६।

जाय ।^१ इसके लिए वह दाम्पत्य जीवन में सदा लालायनि रहती है । जैसे ही वह दाम्पत्य पथ पर आगे बढ़ती है वैसे ही वह कल्पना करने लगती है—मैं अपने लाल को झूले पर झुलाऊँगी । जब धूल भरा मेरा हीरा मुस्कान के फूल बखैरता दोनों बाहों फैला कर मेरी आंग आणगा तो मैं उसे छाती से चिपटा लूँगी । उसकी टूटी फूटी शब्दावली मेरे दुःखों और अभावों को हर लेगी ।^२ गोद भर जाने पर उसका प्यार ब्रेट जाता है । बच्चे का एक शब्द “माँ” उसे स्वर्ग में ले जाकर बिठा देता है ।^३

प्रसाद जी ने नर और नारी के क्षेत्रों को भिन्न-भिन्न माना है । नारी का कर्म क्षेत्र है, घर । वे नारी को पुरुष की प्रतिस्पर्द्धा में देखना नहीं चाहते । राजसिक इडा जब पुरुष के क्षेत्र में आगे बढ़कर पुरुष की प्रतिस्पर्द्धा में खड़ी होकर प्रभुता में हाथ बँटाती है तो अन्ततः निराशा ही उसके हाथ आती है । दूसरी ओर सात्त्विक श्रद्धा अपने कर्म क्षेत्र को जानती है अतः सदा विजयिनी है । श्रद्धा सदा अपने घर के निर्माण और संवार में व्यस्त है ।^४ वह कातती है और कपड़े बनाती है ।^५ अनाज संग्रह पर ध्यान रखती है । उसे सुख मिलता है घर के परकोटे में ।^६ यही उसका जगत है, यही उसके जीवन का लक्ष्य । नारी श्रद्धा के समान चाहे सभी सात्त्विक गुणों का अवतार हो और चाहे इडा के समान शक्ति, तेज और प्रभुता का सागर हो, उसका जीवन पुरुष के बिना अधूरा है । इतनी दुर्बल और निःसंवल है नारी ।^७ पुरुष भी उसी प्रकार नारी के बिना अपूर्ण और निर्जीव है । नारी के सौन्दर्य से अभिभूत होकर वह नारी को अपना बनाता है । किन्तु विश्वासिनी नारी को वह छलता है, भुलावे में डालता है^८ और समय पर स्वार्थवश बल प्रयोग भी करता है ।^९ नर की यह अमिट लालसा है कि सभी सुन्दर विभूतियों का स्वामी बने ।^{१०} नारी भी सुन्दर विभूति है अतः वह शंखनाद करता है “आकर्षण पूर्ण विश्व मेरा भोग्य है”^{११} पुरुष केवल अपने सुख को देखता है ।^{१२} वह चाहता है कि नारी का एक मात्र केन्द्र-बिन्दु वही

१. १५०-५१ ।

२. १५२-५६, ६०, ६१, ६२ ।

३. १७६-२२ ।

४. १४६-४७, ४८ ।

५. १४२-१५ ।

६. २१६-४६ ।

७. १०४-३५ ।

८. १२८-६२ एवं १३५-१२०, १२१ ।

९. १८४-४५ एवं १८५-४६ ।

१०. ८५-१६ ।

११. १२८-८६ ।

१२. १३०-६६, १००, १०१ एवं १३१-१०३ ।

वना रहे ।^१ वह नारी पर एकाधिकार चाहता है ।^२ जब वह इस एकाधिकार में किसी से बाधा पड़ती देखता है तो वह ईर्ष्यालु बन जाता है, चाहे बाधक कोई पशु हो,^३ चाहे उसका अपना पुत्र^४ और चाहे उसकी प्रजा ।^५ स्वार्थ का पुतला यह नर कभी नारी की अनुनय विनय करता है,^६ कभी निष्कृष्ण हो नारी को त्याग देता है और कभी नारी पर आक्रामण करता है ।^७ जहाँ नारी में स्थिरता और दृढ़ता है वहाँ ही पुरुष में चंचलता और परिवर्तन शीलता है । वह नर्वानिता खोजता है और दुःख उठाता है । श्रद्धा के रूप में नारी ही उसे पुनः स्थिरता, प्राण और मंगल देती है ।

नारी की इतनी व्याख्या करने के बाद भी प्रसाद जी उसे रहस्य भरी मानते हैं ।^८ इसका कारण यही है कि प्रकृति रहस्यमय है^९ और नारी प्रकृति का प्रतिनिधित्व करती है । नारी के सभी रूप रहस्य भरे हैं । नारी के दोनों रूपों में से अन्ततः वह सात्त्विक रूप की नारी श्रद्धा को साथ लेकर ही मंगल की ओर बढ़ता है । यह सात्त्विक श्रद्धा पत्नी रूप में उसे सौभाग्य, स्नेह और संतोष से स्नान कराती है ।^{१०} प्रसाद जी स्त्री और पुरुष के मिलन को हेय नहीं मानते वरन् उसे जग-मंगल दायक समझते हैं ।^{११} फलतः पुरुषों को चाहिए सात्त्विक नारी और सात्त्विक-काम मंगलमय है ।^{१२} नारी, नर का अनिवार्य पूरक रूप है, अतः नर के साथ उसे प्रमुखता प्राप्त होनी चाहिए । इसी मत को स्वीकार कर प्रसाद जी ने अपने काव्यों और नाटकों में नारी को अत्यन्त ऊँचा स्थान दिया है ।

-
१. १४५-२७ से ३१ तक ।
 २. १४७-३८, ३९, १४८-४९, ४४, १५४-४९, १५६-७१ ।
 ३. ८४-१३, १४, १५ ।
 ४. १५३-६३ से ६७ ।
 ५. २००-१००, १०१ ।
 ६. १३६-१२४, १२५, १२६ ।
 ७. १८५-४६ ।
 ८. १६६-१६ ।
 ९. ८६-२१ ।
 १०. २२६-८७ ।
 ११. २५२-३६ ।
 १२. २६०-५६ ।
- २४

प्रकृति-परी का चतुर चित्तेरा, पंत

पंत जी की कविताओं का प्रधान स्वर है उनका प्रकृति चित्रण। वे मां-प्रकृति से हाथ जोड़कर मागने हैं कि मैं तेरे राग को ही गाता फिरूँ—

रोम रोम के छिद्रों से भा !
फूटे तेरा राग गहन

—याचना

पंत जी पहाड़ी प्रदेश में जन्मे और बड़े। प्रकृति के खुले आंगन में बालपन से ही रहने और विचरने से प्रकृति के प्रति कवि का अटूट अनुराग जम गया। बालक पंत, पहाड़ की किसी तलैटी, उसके किसी शिखर या एकान्त कोने में बैठकर प्रकृति के सौन्दर्य को अपलक निहारता और पीता था। फलतः प्रकृति पंत जी के रोम रोम में व्याप्त हो गई है। इस तथ्य को पंत जी ने स्थान-स्थान पर स्वीकार किया है—

(१) प्रिय हिमाद्रि, तुमको हिमकरण से
घेरे मेरे जीवन के क्षण !
सुभ्र अंचल वासी को तुमने
शैशव से आशा दी धावन !
नभ में नयनों को खो, तब से
स्वप्नों का अभिलाषी जीवन !

(२) भीम विशाल शिलाओं का वह
मौन हृदय में अब तक अंकित

—हिमाद्रि

(३) प्रकृति गोव में छिप, क्रीड़ा प्रिय
तुम तरु की बातें सुनता मन

—हिम प्रदेश

(४) उस पवित्र प्रान्तर की आत्मा
हुई निविष्ट हृदय में अविदित

—हिम प्रदेश

सूपनशा राम के पास अनिन्द्य सुन्दरी का रूप बना कर आयी थी। जब राम ने उसका प्रणव्य अस्वीकार कर दिया तो उसने राक्षसी का भयंकर रूप धरा और वह

सीताका खाने चली। मूपनश्या के समान ही प्रकृति के दो रूप हैं—सुन्दर और भयानक वृन्दावन लाल वर्मा को अपने ऐतिहासिक उपन्यासों में प्रकृति का भयानक रूप अधिक प्रिय है, तो पंत जी को अपनी कविताओं में उसका सुन्दर रूप। वैसे पंत जी ने प्रकृति के भयानक रूप को देखा है और उसका वर्णन भी किया है—

(१) सघन मेघों का भीषाकाश
गरजता है जब तमसाकर
दीर्घ भरता समीर निःश्वास
प्रखर भरती जब पावस धार
न जाने, तपक तड़ित में कौन
मुझे इंगित करता तब मौन

(२) क्षुब्ध जल शिखरों को जब यात
सिन्धु में मथकर फेनाकर
बुलबुलों का व्याकुल संसार
बना, बिथुरा देता अज्ञात
उठा तब लहरों से कर कौन
न जाने, मुझे बुलाता मौन

—मौन निमंत्रण

किन्तु उनके मन को बरवस खींचता है प्रकृति का मनोरम और सौन्दर्य सम्पन्न रूप ही। और वे गा उठते हैं:—

(१) स्वर्ण, सुख, श्री, सौरभ में भोर
विश्व को देती है जब बोर
विहग कुल की कल कंठ हिलोर
मिला देती जब नभ के छोर
न जाने, अलस पलक दल कौन
खोल देता तब मेरे मौन

—मौन निमंत्रण

(२) अन्न शान्ति में समाविष्ट है
आश्चर्य सुन्दरता के भूभूत
वालय चेतना मेरी तुम में
जड़ीभूत आनन्द तरंगित

—हिमाद्रि

(३) कौश हारित, तृण इवसित तल्प पर
सातप वन श्री लगती सुन्दर
नील भुका सा रहता ऊपर
अमित हर्ष भं उसे अंक भर

—हिम प्रदेश

सुन्दरता के पारखी मन के लिए यह स्वाभाविक ही था कि वह प्रकृति को नारी रूप में निहारता। फलतः पंतजी ने प्रकृति को नारी के भिन्न-भिन्न रूपों में चित्रित किया है। “पर्वत प्रदेश में पावस” नामक कविता में उसे वे बालिका रूप में स्मरण करते हैं और कहते हैं—

सरल शैशव की सुखद सुधि सी वही
बालिका मेरी मनोरम मित्र थी !

छाया को तो वे स्त्री रूप में सोई पाते हैं और कल्पना करने लगते हैं कि क्या यह दमयन्ती है ? गङ्गा भी उनकी आँखों के सामने दुयली पतली मनोरम तापस बाला बन जाती है—

सैकत शंभ्या पर दुग्ध धवल, तन्वंगी गंगा, श्रीष्म विरल
लेटी है श्रांत, क्लान्त, निश्चल ।
तापस बाला गंगा निर्मल, गशि मुख से दीपित मृदु करतल
लहरे उर पर कोमल कुंतल
गोरे अंगों पर सिहर सिहर, लहराता तार तरल सुन्दर
चंचल अंचल सा नीलाम्बर

—नौका विहार

संध्या को देखकर कवि उसे रूपवती नायिका मान पूछता है कि तू कौन है और उसका नवशिल्प चित्रण करने लगता है—

कहो तुम रूपसि कौन ?
व्योम से उतर रहीं झुपचाप
छिपीं निज छाया छवि में आप

और तुरन्त कवि रीतकालीन कवियों की नाई किन्तु भिन्न शैली में सुन्दरी नायिका का नवशिल्प वर्णन करने लगता है—

सुनहला फैला केश कलाप
मधुर, मधुर, मृदु, मौन !
मूंद अघरों में मधुरालाप

पलक में निमिष पदों में चाप
 भाव संकुल, बंकिम भ्रू चाप
 मौन, केवल तुम मौन
 ग्रीव तिर्यक, चंपक द्युति गात
 नयन मुकुलित, नत मुख जल जात
 देह छवि छाया में दिन रात
 कहां रहतीं तुम कौन ?
 लाज से अरुण अरुण सु कपोल
 मंदिर अघरों की सुरा अमोल—
 बने पावस घन स्वर्ण हिंदोल
 कहो एकाकिनी कौन ?

—संध्या—

इसी प्रकार वर्षा भी मत्त यौवना नायिका के रूप में सामने आ खड़ी होती है और कवि उत्फुल्ल दृष्टि से उसके नख शिख को निहार कर गा उठता है—

नीलांजन नयना
 उन्मद सिंधु सुता वर्षा यह चातक प्रिय वयना !
 नभ में श्यामल कुंतल छहरा
 क्षिति में चल हरितांचल फहरा,
 लेटी क्षितिज तले, अर्द्धोत्थित शैल माल जघना !
 इच्छाएँ करती उर भन्धत
 चिर अदृष्टि भरती गुह गर्जन
 मुक्त विहंसती मत्त यौवना स्फुरित तड़ित, दशना !
 रजत बिन्दु चल नूपुर भंकृत
 मंद्र सुरज रत्न नव घन घोषित
 मुग्ध नृत्य करती बर्हस्मित कल बलाक रसना !
 बकुल मुकुल से कबरी गुंफित
 श्वास केतकी रज से सुरभित
 भू नभ की बाँहों में बाँधे इन्द्र धनुष बसना !

—वर्षागीत

वायु एक दुबली पतली स्त्री है जो अज्ञात दिशा को चलती है (वायु के प्रति) । चन्द्रमा भी एक परिश्रित बाला है जो मुसल चिड़ा कर देखने वालों को दीवाना बना लेती है (प्रथम रश्मि) ।

चन्द्रमा की चाँदनी एक नर्तकी है। वह एकाकिनो बैठती है, सुन्दर शिखर पर खड़ी हाँती है, सागर की लहरों पर नाचती है एवं बैठ कर माला गूँथती है:—

नीले नभ के शत दल पर
वह बैठी शारद-हासिनि
मृदु करतल पर शशि मुख घर
नीरव, अनिमिष-एकाकिनि !
अपनी छाया में छिप कर
वह खड़ी शिखर पर सुन्दर
है नाच रही शत-शत छवि
सागर की लहर-लहर पर !
जग के अस्फुट स्वप्नों का
वह हार गूँथती प्रतिपल
चिर सजल सजल करुणा से
उसके आँसु का अंचल ।

प्रकृति का यही रूप प्रिय है पंत जी को, यद्यपि उन्होंने अन्य रूपों एवं वेषों का भी वर्णन किया है, किन्तु वहाँ उनका मन नहीं रमा है। बादल मनुष्य बन कर अनेक रूप धरते हैं वे “भदन राज के वीर बहादुर” बन वायु विहार करते हैं (बादल) तो वसंत दक्षिण नायक बन कर आता है (वसंत)।

सृष्टि के आदि काल से स्त्री के सौन्दर्य की कल्पना परी या अप्सरा के रूप में होती रही है। संसार के सभी देशों की ‘नानी की कहानियाँ’ इसका प्रमाण हैं। सुख और सौन्दर्य की पूँजीभूत कल्पना है स्वर्ग। फिर स्वर्ग, नारी के सुन्दरतम रूप से क्यों विहीन रहता। मनुष्य मरने के बाद उड़कर दूर स्वर्ग में जाता है अतः वहाँ यह उड़ने वाली परियों को प्राप्त करता है। किन्तु परियाँ इस लोक में भी दिखाई दे जाती हैं। किनको ? कल्पना शीलों को। कवि से अधिक कल्पना शील और कौन होगा। अतः कोई-कोई कवि, परियों को अर्न्तदृष्टि से देख लेता है, चाहे उनसे पुष्प बरसाने का काम ले और चाहे नाचने गाने का। प्रकृति को स्त्री रूप में देखने वाले कल्पनाशील कविवर पंत जी ने भी प्रकृति में परियों को पाया है और उनका वर्णन किया है। नदी के तट पर नौका में विहार करता कवि वन की परियों को धूप छाँह की साड़ी पहिने हुए क्रीड़ा करते हुए पाता है^१। पहाड़ी प्रान्तों में तो परियाँ रहती ही हैं।

१. वन की परियाँ धूप खाँह की साड़ी पहने
जहाँ विहार मनुष्य मनुष्यों के गहने

कोई भी कवि एकान्त में उनका शब्द आज भी सुन सकता है। वे चांदनी रातों में अभिसार के लिए आती हैं।^१ आप इन्हें हँदिये। वे पहाड़ी प्रदेशों के निर्जन स्थलों में अपना अंचल फहरानी मिलेंगी। धूप-छाँड़ी साड़ी से भूषित वे अपने बालों से सुगन्ध फैलाती हैं।^२ परी वास्तव में प्रकृति है। प्रकृति के बच्चे, बादल यह स्वीकार करते हैं कि हम परियों के बच्चे हैं।^३ वायु भी परी है।^४ इसी प्रकृति परी का अर्वाचन कविवर पंत ने अपनी कविताओं में विशद और भाव भरे हृदय से किया है। कवि को प्रकृति इतनी प्रिय है कि वह इस जगत की पाँड़ा और व्यथा से डर कर प्रकृति की ममतामयी गोद में मुँह छिपा लेना चाहता है। यह ठीक है कि यह पलायनवाद है किन्तु उस पलायनवाद से अच्छा है जहाँ कवि अज्ञात और अनजान प्रदेश में छिप जाना चाहता है। जैसे वैरागी वन में, भक्त भगवान के चरणों में, रीतिकालीन कवि सहेट में छिप कर बैठ जाने का इच्छुक है उसी प्रकार पंत, प्रकृति की गोद में—

वन की परियाँ, धूप छाँह की साड़ी पहने
जहाँ बिचरतीं चुनने ऋतु कुसुमों के गहने
वहाँ मत्त करती मन नव मुकुलों की सौरभ
गुंजित रहता सतत द्रुमों का हरित श्वसित नभ
वहाँ गिलहरी दौड़ा करती तरु डाली पर
चंचल लहरी सी मृदु रोमिल पूँछ उठाकर
और वन्य विहगों-कीटों के सौ सौ प्रिय स्वर
गीत वाद्य से बहलाते शोकाकुल अंतर
वहीं कहीं जी करता, भे जाकर छिप जाऊँ
मानव जग के क्रन्दन से छुटकारा पाऊँ
प्रकृति नीड़ में व्योम खगों के गाने गाऊँ
अपने चिर स्नेहातुर, उर की व्यथा भुलाऊँ

—दिवा स्वप्न

१. इन विरामों के अन्तर्भावों में परियाँ अन्तर्धान की आनी —गिरि प्रान्तर
२. दिग्गज कवि में विजय परियाँ, अर्धतुल्य अंचल फहराये धूप छाँह रंग सारी पहने, स्वयं नव कुंतल छहराए —हिम प्रदेश
३. फिर परियों के बच्चों से हम तुलान सीप के फँस रसार समुद्र परी मुँह अन्तर्धान में पवत रतु के वर सुनुनार —बादल
४. निखर रतु के अन्तर्धान अर्धतुल्य अंचल फहराये सौ अज्ञात —वायु के प्रति

यह तो सभी जानते हैं कि आधुनिक काल में पूर्व हिन्दी काव्य जगत में प्रकृति को खुल कर खेलने का अवसर नहीं मिला और उसका अपना रूप अवगुंठन में दबा रहा। कबीर तो जगत में अपने राम की लाली ही देखना चाहते हैं, उपा की लाली नहीं। जायसी तो प्रकृति को सुखी और दुखी नर-नारियाँ के साथ सहानुभूति या शत्रुता करती दिखाते हैं। यदि कहीं पेड़ पौधों की ओर ध्यान गया तो सूची बना डाली। प्रकृति उनके काव्य में नायिका-नायकों के साथ रोती है या इठलाती है। वही हाल मूर का है। मूर ने भी जायसी के समान प्रकृति का उद्दीपन रूप निहारा है और गोपियों के पास सदा वर्षा ढँठी रहती है वह हृदय और नयनों से बह कर जसुना में डूब जाती है। केशव दास को प्रकृति की ओर देखने का अवसर नहीं है। यदि देखते भी हैं तो उसमें अलंकार ही दिखाई पड़ते हैं और कुल्ल नहीं। केशव की प्रकृति अलंकारों से तो भूषित है परन्तु उसके न शरीर है और न आत्मा। जग को सियाराम मय देखने वाले लोकनायक तुलसी प्रकृति को उपदेशिका के ही रूप में देखते हैं, जो सबको शिक्षा देती है। रीतिकालीन कवियों के नेत्र कामिनी के भौतिक सुन्दर रूप में गड़े रहे, उनकी दृष्टि के सामने प्रकृति का सूक्ष्म रूप आया ही नहीं। यदि दृष्टि गई भी तो वह खसखाना और गलीचों से टकरा कर लौट आई। द्वारों से बाहर बग़ी में बैठ कर देखा तो उपा के मुख पर मुस्कान की लाली देखी और संध्या के हाथरक्त से भरे देखे, पलाश में नारियाँ को जलते पाया और वायु में उन्हें उड़ते पाया। इसी लम्बी कवि सेना में सेनापति ने थोड़ा राजमार्ग से फिसल कर वर्षा और तीक्ष्ण धूप को देखा भी तो वहाँ आँसू और क्रोध का आभास ही अधिक पाया। फलतः सेनापति में भी प्रकृति का प्रधान रूप उद्दीपनात्मक ही है। वे भी राजभवन के फव्वारों में ग्रीष्म वर्षा और शरद का सुख लूट लेते हैं और रात्रि में डरी नायिका को विष की डली लाकर दे देते हैं। भारतेन्दु जी रसिक नागरिक थे अतः उन्होंने भी प्रकृति का अपना रूप नहीं देखा। आधुनिक काल में सबसे पहिले सुधाकर जी ने प्रकृति की ओर ध्यान दिया। आधुनिक काल की एक बड़ी विशेषता है कि सुधाकर जी से लेकर आज तक प्रकृति की ओर कवियों के नेत्र अधिकता से घूमे हैं और उसके आलम्बन रूप को उन्होंने देखा है। इन प्रकृति के चित्तों में पंत जी का स्थान सबसे ऊँचा है। जीवन के शौशब से प्रकृति की खुली गोद में खेलने वाले कवि के हृदय पर प्रकृति का अस्मिद चित्र अंकित हो गया है और वह उसे कभी भी भूल नहीं पाता है। पंत जी के काव्य की यह एक बहुत बड़ी विशेषता है।

(१) यथार्थ वर्णन—पंत जी ने प्रकृति को अपने निजी रूप में देखा है। और आलम्बन रूप में उसका विशदता से वर्णन किया है। प्रकृति का यह यथार्थवादी रूप है—

गिरि का गौरव गाकर भर-भर
 मद में नस नस उत्तेजित कर
 भोती की लड़ियों से सुन्दर
 भरते हैं भाग भरे निर्भर ।

—वन प्रदेश में पावस

गंगा के चल जल में निर्मल, कुम्हला किरणों का रक्तोदपल
 है मूँद चुका अपने मृदु दल !
 लहरों पर स्वर्ण रेख सुन्दर पड़ गई नील, ज्यों अधरों पर
 अरुणाई प्रखर शिशिर से डर !

—एक तारा

(२) अलंकृत वर्णनः—अलंकृत वर्णन कई रूपों में प्राप्त होता है—

(क) प्रकृति का उपमानों के रूप में प्रयोग ।

(ख) प्रकृति का अलंकारों के सहारे वर्णन ।

(क) प्रकृति को उपमान बनाकर मानवी जगत का वर्णन किया जाता है। कमल के समान हाथ बताया जाता है। अहाँ प्रकृति के एक सुन्दर और कोमल पदार्थ कमल को उपमान बनाया गया है। सभी कवि इस शैली को अपनाते हैं। पंन जी ने भी यह किया है—

जलाशयों में कमल दलों सा
 हमें खिलाता नित दिन कर

—बादल

मृदुल कुडमल से, जिसे न ज्ञात
 सुरभि का निज संसार
 स्त्रीत से नव अवदात
 खलित अविदित पथ पर अविचार

—शिशु

शिशिर सा भर नयनों का नीर
 भुलस देता गालों के फूल
 मृदुल होठों का हिमजल हाम
 उड़ा जाता निःश्वास नमीर
 सरल भौहों का शरदाकाश
 घेर लेते घन, घिर गंभीर

स्वर्ण शीशु स्वप्नों का लाल, मनरित यौवन, सरस रसाल
 प्रौढ़ता, छाया बट सुविशाल, स्फुरिता, नोरव साथकाल

—परिवर्तन

(ख) कवि अलंकारों के आधार पर प्रकृति के यथार्थ रूप का वर्णन करता है। वह पहिले प्रकृति के कर्मा अंग या पदार्थ को सामने लाता है और फिर उपमा, उत्प्रेक्षा रूपक, रूपकार्तिशयोक्ति इत्यादि अलंकारों से उसे सजाता है। भारतेन्दु जी ने यमुना वर्णन हमी शैली पर किया है किन्तु उत्प्रेक्षा एवं संदेहों का ऐसा चयनोप लगा दिया है कि यमुना का यथार्थ रूप तिरोहित हो जाता है। बिहारी ने रूपक के आधार पर कुंज के समीर को मनवाला राज बनाया है—

रहित भूंग घंटावली भरत दान मधुनीर
मंद मंद श्रावतु चल्यौ, कुंजर कुंज समीर

—वि० बो०, ५६०

केशव दास ने सूर्य में वानर का सांग रूपक प्रस्तुत किया है—

चढ़ो गगन तब धाय, दिनकर वानर अवन मुख
कोन्हों भुकि भहराय, सकल तारक कुसुम बिन

—रामचन्द्रिका, ५-१३

पंत जी ने भी इस प्रकार का अलंकार वर्णन किया है और उपमा, रूपक इत्यादि अलंकारों से उसे सजाया है। उदाहरण—

निराकार तम मानो सहसा; ज्योति पुंज में ही साकार
बदल गया द्रुत जगत जाल में धर कर नाम रूप माना

—धाषना

विद्रुम औ मरकत की छाया
सोने चांदी का सूर्यातप
हिम परिसल की रेशमी बायु
शत रत्न छाप, खग विचित्र नभ !

—श्रुमोड़े का बसंत

केवल नील फलक सा तभ, संकत रजतोडवल
और तरल बिल्लोर वेदमतल सा गंगा जल

—दिया स्वप्न

आधुनिक काल से पूर्व अमूर्त-उपमानों का प्रयोग कम होता था किन्तु आधुनिक काल में इनका प्रयोग विशेष हुआ है। पंत जी ने भी अमूर्त उपमानों का प्रयोग पर्याप्त किया है। बादलों का वर्णन करते हुए वे अमूर्त उपमानों को लाते हैं—

धीरे-धीरे संशय से उठ, बड़ अपयश से शीघ्र झड़ोर
नभ के उर में उमड़ मोह से, फैल लालसा से निशि भोर

—बादल

गिरिवर के उर से उठ उठ कर, उच्चाकांक्षाओं से तरुवर
हैं भांक रहे नीरव नभ पर, अनिमेघ, अटल, कुल चिता पर

—पर्वत प्रदेश में पावस

(३) मानवीकरण :—भारतीय मांस्तम्भ प्रकृति को जड़ मात्र नहीं मानता है । भारतीय ऋषियों ने वैदिक काल से ही सृष्टि की सजीवता का उद्घोष किया था । सृष्टि के अणु-अणु में ईश्वरीय सत्ता मानने वाले प्रकृति को जड़ कैसे मान सकते हैं । धर्म और दर्शन के क्षेत्र में प्रकृति को सदा से चेतन माना जाता रहा है । साहित्य के क्षेत्र में भी ऐसा होता रहा है । विरही यत्न में कौ दूत बनाकर प्रियतमा के पास अलका पुरी भेजता है । यह विरही का उन्माद और प्रलाप माना जा सकता है किन्तु है जड़ को चेतनता देने का ही प्रयास । कवियों ने प्रकृति में ईश्वरीय व्यापकता तो देखी ही है, उसने चेतनता का भी आरोप किया है । कृष्ण ने जगत् को अपनी विभूतियों से व्याप्त बताया है । वेद व्यास के इन गीतों का विरोध संस्कृत, हिन्दी एवं अन्य प्रान्तीय भाषा के किसी भी कवि ने नहीं किया है । कवीर अपने राम की ललाई सर्वत्र देवते हैं तो तुलसी सम्पूर्ण सृष्टि को सिया राम मय समझते हैं । जायसी भी सर्वत्र भगवान् का सौन्दर्य पाते हैं । कवियों ने प्रकृति में चेतनता का आरोप किया है । यह रूपकों के सहारे हुआ है । केशव ने वर्षा को काली के रूप में देखा है । उन्होंने वर्षा के समस्त अंगों का आरोप काली के अंगों, आभूषणों और वस्त्रों में किया है । सेनापति श्लेष और सागररूपक के बल पर कल्पना करते हैं कि वनस्थली दुल्हिन है (क० र० ३-७), काला बादल कृष्ण है, (३-३४) और वर्षा वन जाती है वृद्धा (३-३६) । कविवर जायसी कुछ और आगे बढ़े हैं और उन्होंने रूपक का पर्दा हूर कर दिया है एवं प्रकृति में जीवन तत्व पाया है । उनका मानसरोवर पद्मावती को देख कर उसके पैरों को स्पर्श करता है । जायसी के वायु, जल, धुँआँ, बादल सब ईश्वर रूप पद्मावती से मिलने जाते हैं, किन्तु पहुँच नहीं पाते हैं । इस प्रकार प्रकृति में प्राणों का संचार हुआ है । हाँ, इतनी बात है कि यह केवल ईश्वरीय प्रसंग में हुआ है और जगत् में ईश्वरीय सत्ता का प्रसार दिखाया गया है । सृष्टि का सौन्दर्य ईश्वरीय सौन्दर्य है, यह जायसी का सिद्धान्त है । प्रकृति ईश्वरीय अंश है, जो उससे अलग होकर विरह में तड़पती है और मिलने का प्रयास करती है । आधुनिक काल में प्रकृति और प्रकृति के पदार्थों का मानवीकरण हुआ है । यह मानवीकरण और कुछ नहीं, सृष्टि को जीवित रूप में देखना है । रूपक में हम उपमेय और उपमान दोनों को अलग-अलग रखते हैं । रूपकान्तिशयोक्ति में केवल उपमान हमारे मानने आने हैं । दोनों दशाओं में ये निर्जीव पदार्थ होते हैं । मानवीकरण में तांत्ररूपक और रूपकान्तिशयोक्ति का अन्तर्गत एक भावात्मक शैली पर दो जगता हैं । इसमें हमारे मानने-वस्तु में उपमान नहीं रहने वरन् एक उपमान रह जाता है । उपमेय इन उपमानों के पीछे छिपा रहता

है और उसके अंगों की कल्पना हम सरलतया कर सकते हैं। अन्तर यह है कि सांग रूपक और रूपकातिशयोक्ति में उपमान मनुष्य या स्त्री की भाँति न हृदय करता है और न क्रिया करता है। मानवीकरण में उपमान भावावेश में दौड़ता है, सोता है, प्रेम करता है, रोता है, हँसता है और अन्य क्रियाएँ दिग्दर्शक पड़ता है। एक उदाहरण देखिये—कविवर पंत नौका विहार के लिए गंगा तट पर गए। गंगा को किस रूप में पाया—

शांत स्तिग्ध, उग्रोत्सना उज्ज्वल
अपलक अमल, नीरव भूतल
सैकत शठया पर दुग्ध धवल, तन्वंगी गंगा, ग्रीष्म विरल
लेटी है श्रांत, क्लांत, निश्चल
तापस बाला गंगा, निर्मल शशि मुख से दीपित मृदु करतल
लहरें उर पर कोमल कुंतल

—नौका विहार

इसमें गङ्गा और दुबली पनली तापसी बाला का सांग रूपक बाँधा गया है—

सैकत = शय्या; दुग्धता = अंगों का रंग; गंगा = तन्वंगी तापसी बाला; शशि = सुख;
लहरें = केश

सांग रूपक से अधिक है हृदय के भाव और शरीर की क्रियाएँ। उपमान, तापसी बाला “लेटी है”, यह क्रिया है। हृदय के भावों को बताने वाले शब्द हैं—क्लांत और निश्चल।

एक दूसरा उदाहरण लीजिए—कवि संभ्या का देख कर गा उठता है।

कहो, तुम रूपसि कौन ?

ध्योम से उतर रहीं चुपचाप, छिपीं निज छाया छवि में श्राप
सुनहला फैला केश कलाप, मधुर संथर, मृदु मौन
मूंद अधरों में मधुरालाप, पलक में निमिष, पदों में चाप
भाव संकुल, बंकिम भ्रूचाप, मौन केवल तुम मौन !
अनिल पुलकित स्वर्णाचल लोल, मधुर नूपुर ध्वनि खगकुल रोल
सीप से जलदों के पर खोल, उड़ रही नभ में मौन

—संभ्या

संभ्या उपमेय है और रूपवती स्त्री उपमान।

रूपक के अंग :

अधिकार जो पीलापन लिए है, वह है “सुनहला फैला केश कपाल”

—रूपकातिशयोक्ति

निमिष=पलक; चाप=पद; चाप=भ्रू;

खगकुल रोल=मधुर नूपुर ध्वनि;

क्रिया—व्योम से उतर रही, छिपी निज छाया छवि में आप, उड़ रही नभ में ।

भाव—चुपचाप मधुर मंथर मृदु मौनः भाव संकुल, मौन केवल मौन ।
पंतजी ने प्रकृति का ऐसा मानवीकरण बहुत किया है । कुछ उदाहरण ऊपर प्रकृति के स्वरूप चित्रण में आ गए हैं ।

कहीं पंत जी प्रकृति को जीवन दान दे कर उससे अपनी आत्म चर्चा कराते हैं, वह उत्तम पुरुष में अपने विषय में बनाती है कि मैं कौन हूँ, “बादल” और “लहरों का गीत” इसके उदाहरण हैं ।

(४) उपदेशिका रूप—प्रकृति उपदेश भी देती है । तुलसी ने उत्प्रेक्षाओं के बल पर वर्षा-शरदवर्षण के अन्तर्गत प्रकृति को उपदेशिका बनाया है । पंत जी ने उत्प्रेक्षा का पर्दा हटा कर प्रकृति के कार्यों पर विचार किया है और प्रकृति से उपदेश दिलाया है—

आज तो सौरभ का मधुमास-शिशिर में भरता सूनी सांस
वही मधु ऋतु की गुंजित डाल, झुकी थी जो यौवन के भार
अकिंचनता में निज तत्काल, सिहर उठती—जीवन है भार ।

—अनित्य जग

हंस मुख प्रसून सिखलाते, पल भर है जो हंस पाश्रो
अपनी उरकी सौरभ से, जग का आंगन भर जाश्रो
कंप कंप हिलोर रह जाती, रे मिलता नहीं किनारा
बुदबुद विलीन हो चुपके, पा जाता आशय सारा

—गाता खग

(५) उद्दीपन रूप—भक्ति काल और रीतिकाल के पिटे पिशये उद्दीपन रूप को पंत जी ने कम स्वीकृति दी है । हाँ, यह बात नहीं है कि उस रूप की ओर कवि का ध्यान ही न गया हो ।

बसंत का वर्णन करते कवि कह उठता है—

कलि के पलकों में मिलन स्वप्न
अलि के अंतर में प्रणय गान
लेकर आया प्रेमी बसंत—
आकुल जड़ चेतन स्नेह-प्राण
काली कोकिल । सुलगा उर में
स्वर मयी वेदना का अंगार

—बसंत

यहाँ कलि और भ्रमर, नायिका एवं नायक के प्रतीक हैं जिनके हृदयों में वेदना का अंगार सुलग जाता है ।

नाटक-घाट

नाटक में अनुकरण

अरस्तू ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक में नाटक या कविता को 'अनुकरण' माना है। भारत में भी यही स्वर गूँजा है। "अवस्थानुकृति नाट्यम्" (नाट्यशास्त्र)। भरत मुनि का कथन है कि 'अवस्था का अनुकरण नाट्य है।' अनुकरण का क्या अर्थ है ? सिसरो, अरस्तू के शब्दों की व्याख्या करता हुआ कहता है "नाटक जीवन की प्रतिलिपि है, यह रीति-रिवाजों का दर्पण है।" पश्चिम में 'अनुकरण' को पकड़ कर काफी उल्लुल-कूद हुई। एक दल उन विचारकों का उत्पन्न हुआ जो कहने लगा कि नाटक में वास्तविक जीवन प्रतिविम्बित होना चाहिए। जीवन की वास्तविकता से दूर का नाटक, नाटक नहीं। हम नाटक में वही देखें जो जीवन में प्रतिदिन दिखलाई पड़ता है। वेशभूषा ही वास्तविक न हो वरन् शब्द और संवाद भी वास्तविक हों। यदि प्रेम करने में हम गद्य का प्रयोग करते हैं तो क्यों नाटक में पद्य प्रयुक्त हो ? यदि क्रोध में भर हम रुकते-रुकते गद्य में अपने भावों को व्यक्त करते हैं या धारा प्रवाह फटकार सुनाते हैं तो क्यों हम नाटक में पद्य में क्रोध के भाव व्यक्त करें ? प्रिया के विरह में नायक रोकर कुछ अस्पष्ट और टूटे-फूटे शब्द कहे तो क्यों जबरदस्ती उसके मुख में एक सुन्दर कविता या मार्मिक गीत भरा जाय ? यह वास्तविकता से दूर है। अतः यह वास्तविक अनुकरण नहीं। अनुकरण का अर्थ है, हूवहू चित्र। जैसे फोटो में मुख का घाव भी उतर आता है, टेढ़ी नाक सीधी नहीं हो जाती, उसी प्रकार नाटक में जीवन के फोटो वाले चित्र खींचे जायें। यही है अनुकरण।

किन्तु क्या वास्तव में जीवन का सच्चा अनुकरण रङ्गमञ्च पर उपस्थित किया जा सकता है ? क्या नाटक में वे ही शब्द पत्नी-पति के मुख से कहलाये जा सकते हैं जिन्हें वे कामुकता के अतिरेक में बक जाते हैं ? क्या दो सौतेले जिन शब्दों में गाली देकर झगड़ती हैं, उनको हूवहू नाटक में लिखा जा सकता है ? क्या नाटककार काफ़ी पैसिल लिये द्रुत गति से लिखने बैठेगा ? तूकानदार जिन शब्दों से भाहक को फँसाता है क्या वे ही शब्द नाटक में आ सकते हैं ? क्या एक खेनखे वाला जिग मिचड़ी भाषा का प्रयोग करना है वही भाषा बोलो जायगी ? मयूक राष्ट्र के मञ्च पर चीनी, हन्नी, अंग्रेजी, अरबी, भारतीय और सिंगली जिन भाषाओं में घंटे वार्ते बर रहे हैं क्या नाटककार उन सबको उर्सी रूप में अपनावेगा ?

स्पष्ट हैं. न ऐसा हो सकता है, न वाञ्छनीय है। यह अर्थगत है कि ठीक-ठीक शब्दों को नाटककार याद करले या लिखले जब तक कि वह टेपरिकार्डर या शब्द-भाहक-यन्त्र साथ-साथ लिये न शूमे। फिर यह वाञ्छनीय भी नहीं है। यदि नाटककार दो भंगिनों की लड़ाई उन्हीं के शब्दों में पेश करेगा तो कौन उस पुस्तक को पढ़ेगा. कौन उनमें रस लेगा ? यदि नाटककार दो मित्रों की गाली-गलौज भरी मर्ता की बात-चीत, जिसमें सल्ले, उल्लू, अहमक, गधे का बहुत वाजार खुला है, नाटक में देने लगेगा तो भांड की भड़ती ही होगी, कला दूर से नमस्कार कर लेगी।

वास्तव में नाटककार वास्तविक अनुकृति न देकर कलात्मक अनुकृति देता है। वह फोटो न खींचकर चित्र सजाता है। वह जैसे के तैसे शब्द या दृश्य न देकर ऐसे देता है जो जीवन के अनुरूप दिखलाई देते हैं। वास्तव में अनुकृति का अर्थ अनुरूपता है। हम नाटक में जीवन की नग्न वास्तविकता नहीं चाहते, जीवन ऐसा हो सकता है या ऐसा सम्भाव्य है, इसकी आशा करते हैं। नाटक का कृपक संसार में भी ऐसा ही है, इसकी आशा नहीं रखनी चाहिये। हम अधिक से अधिक यही कहेंगे, कृपक ऐसे ही होते हैं या हो सकते हैं। नाटककार अपनी कला के सौंचे में ढाल कर वस्तुओं, पात्रों और शब्दों को हमारे सामने लाता है। कला का अर्थ है, कल्पना या प्रतिभा, जो अभ्यास साध्य है।

नाटककार अपनी कल्पना का प्रयोग कर पात्रों को सँवारता है। उनके शब्दों में तेज या सरसता भरता है। वह यह कार्य ऐसी निपुणता से करता है कि वह जीवन में सम्भाव्य प्रतीत हो। यदि किसी पात्र को देख दर्शक ने कह दिया, यह तो असाधारण है, जीवन में ऐसा नहीं होता। वहाँ ही नाटककार की सफलता फिमल पड़ती है। उसे जीवन के अनुरूप आकार और प्रकार देने पड़ते हैं, परन्तु वे जीवन की हूबहू तस्वीरें नहीं हैं। नाटककार जीवन के निर्जीव शब्दों और चित्रों को ले अपनी हृदय की चित्रशाला में ले जाकर उन्हें रँगता है, आवश्यकता हुई तो काट-छांट करता है। नाटक में ये सजीव चित्र ही 'अनुकृति' हैं।

भारतीय मनीषियों ने आरम्भ से ही इस पर बल दिया है। अतः कोरा यथार्थी जीवन नाटकों में होना चाहिए, इसको लेकर वाक् युद्ध नहीं हुआ। नाट्य-शास्त्रकार अवस्था की अनुकृति को नाट्य कहता है। दश रूपककार का भी यही मत है। साहित्य दर्पणकार इमी बात को तूखरे शब्दों में कहता है "भवेदभिनयोऽवस्थानुकारः" अवस्था शब्द पर जोर है। इससे स्पष्ट है कि नट राम का अनुकरण नहीं करता है, उसको भिन्न-भिन्न अवस्थाओं का अनुकरण करता है। अवस्था सापेक्ष होगी, निरपेक्ष नहीं। दुष्कृत विरही है तो यह विरह अकेला नहीं हो सकता, किसी के सम्बन्ध से होगा। अवस्था का सम्बन्ध हृदय से अधिक है। नाटक में इसी कारण इसका महत्व

है। नाट्यशास्त्र ग्रन्थत्र कहता है “नाट्यं भावानुकीर्तनम्” (१,१००)। भावों का अनुकीर्तन नाट्य है। वास्तव में यह अधिक व्याख्यात्मक परिभाषा है। नाटककार वास्तविक जीवित नग-नारियों के भावों का कीर्तन करता है। भावों से ही अवस्थाएँ पैदा होती हैं। हृदय जैसा चलाता है, मनुष्य चलता है। अतः भाव का, जिसका बाह्यरूप अवस्था है, अपने शब्दों में कथन ही नाट्य है। यहाँ स्पष्ट है कि नाटककार अपना व्यक्तित्व भगता है, अपने शब्दों में भाव को गाता है।

रूपक की परिभाषा से यह और भी स्पष्ट हो जाता है। संस्कृत में रूपक शब्द सभी प्रकार के नाटकों के लिये प्रचलित था। हिन्दी में रूपक के स्थान को नाटक ने ले लिया है। रूपक तत्समारोपाद् (दशरूपक)। तद्रूपारोपात्तु रूपकम् (सा० दर्पण) आरोपण के कारण ही इसे रूपक कहते हैं। इसका स्पष्ट अर्थ है कि नाटककार की दृष्टि में नाटक खेलने वाले पात्र प्रधानता लिये हुये हैं। वह राम का वास्तविक जीवन देना है। परन्तु वास्तविकता इतनी ही है कि जैसा नट कार्य कर रहा है, राम भी ऐसे ही थे। नट स्वयं राम नहीं, वह राम के समान दिखलाई देता है। इसी प्रकार जो कुछ नाटककार देना है वह जीवन के समान या अनुरूप है, हबहू जीवन नहीं। अतः अनुकृति का अर्थ भारतवर्ष में सदा ‘अनुरूपता’ के अर्थ में लिया गया है, कौरी नग वास्तविकता के अर्थ में नहीं।

अतः नाटककार को ध्यान रखना पड़ेगा कि कलात्मक जीवन दे, न कि प्रतिदिन का वह जीवन जिससे हम ऊबे बैठे हैं, एक मानसिक व्यथा सँभाले बैठे हैं। इस दृष्टि से देखने पर नाटकों में कविता, गीत, कल्पना और विचारों का महत्त्व प्रतिपादित होगा।

हिन्दी का नाटक साहित्य

ब्रज-भाषा नाटक युग (१६१०-१८५०)

हिन्दी नाटकों की प्रथम शृङ्खला ब्रजभाषा नाटक है। ब्रजभाषा नाटक दो प्रकार के हैं (१) मौलिक और (२) अनूदित। मौलिक नाटकों में सबसे पहिला है, प्राणचन्द चौहान कृत 'रामायण महानाटक' (१६१०ई०)। यह गोस्वामी तुलसीदासजी के 'रामचरितमानस' की शैली पर लिखा हुआ काव्य-नाटक है। इसमें गद्य नाम मात्र को भी नहीं है। प्राणचन्द पर तुलसी का प्रभाव स्पष्ट है। 'रामायण महानाटक' के राम भगवान हैं। सेतुबंध वर्णन, लंका दहन, विभीषण का राम की शरण में आना, इत्यादि सैकड़ों स्थल तुलसी का ऋण स्वीकार करते हैं। इस युग का दूसरा मौलिक नाटक है, लछ्मीराम कृत 'करुणाभरण' नाटक (१६५७ई०)। ऐसा प्रतीत होता है कि इस नाटक को बड़ी लोक-प्रियता प्राप्त हुई थी, क्योंकि इस नाटक की अनेक प्रतिलिपियाँ प्राप्त होती हैं। अकेले कार्शा नागरी प्रचारिणी सभा पुस्तकालय में ही इसके ५ हस्तलेख सुरक्षित हैं। 'सरस्वती भंडार' उदयपुर में भी ३ हस्तलेख रखे हैं। यह नाटक खेला भी गया था, इसके भी प्रमाण प्राप्त होते हैं। स्वयं नाटककार कहता है कि इस नाटक का अभिनय हुआ था।^१ पहाड़ी शैली में इस नाटक के दृश्यों से सम्बन्धित १७ चित्र प्राप्त हुये हैं।^२ ये चित्र, नाटक के चित्राभिनय के लिए बनाए गए थे, ऐसा अनुमान होता है। उस काल का यह बड़ा ही सरस और प्रौढ़ नाटक है जिसमें मनोविज्ञान, एवं अन्तर्द्वन्द्व के आधार पर गोपियाँ, सत्यभामा, राधा और यशोदा का चरित्र, चित्रित किया गया है। कथा का केन्द्र है सूर्यग्रहण के अवसर पर प्रभास क्षेत्र में कृष्ण एवं ब्रजवासियों का मिलन।

लछ्मीरामकृत 'करुणाभरण' के करुण प्रसंगों से प्रभावित हो राम के जीवन को लेकर उदय कवि ने 'रामकरुणाकर' नाटक (१८४० से पूर्व) लिखा। इसमें लक्ष्मण

१. लछ्मीराम नाटक कियो, दोनो गुनिन पढ़ाय।

भेष रेष नतैन निपुन, लये नट निस धाय।।

मुहद मंडनी जोरि तवै, क्रीनी बरो म्माज।

जो उभा नाथो जो कन्दो, कविता में सुप साज।।

२. काना निधि पत्रिका, १:० श्री रामकृष्णदास, श्रावण २००५ में भी गोपाल कृष्ण का लेख 'करुणाभरण और उसका चित्राभिनय'।

मूर्छा की कथा है। ५६ छन्दों का यह एक लघु नाटक है। नाटक के संवाद बड़े सरस, सरल और मार्मिक हैं। ब्रजभाषा-नाटक-काल का चौथा महत्त्वपूर्ण नाटक 'आनन्द रघुनन्दन' है जो रीवां नरेश महाराज विश्वनाथ सिंह जी द्वारा रचित है (१६ वीं शताब्दी)। आचार्य प्रवर पं० रामचन्द्र शुक्ल ने इस नाटक को हिन्दी का प्रथम नाटक माना है। इसमें ब्रजभाषा-भाषा का भी प्रयोग हुआ है। यह नाटक विचित्रताओं से भरा है। (१) नाटककार राज्यतिलक के समय अरबी और अंग्रेजी के गीत गवाता है (२) पात्रों के नाम विचित्र हैं, जैसे—डीलधराधर (लक्ष्मण का नाम), त्रेतामल्ल (हनुमान का नाम), डहडहजगकारी (भरत का नाम) (३) राम के राज्यतिलक के समय अस्तराएँ पूरा नायिका-भेद कह डालती हैं। (४) रंग संकेत संस्कृत में हैं।

उदय कवि कृत 'हनुमान नाटक', नागर कृत 'समासार नाटक', महाराज रघुराज सिंह कृत 'परमप्रबोध विधुनाटक', व्यास पुत्र कवि देव कृत 'देव माया प्रबंध नाटक' इस काल के अन्य मौलिक नाटक हैं, किन्तु इस काल में प्रधानता है अनूदित नाटकों की। यह बात ध्यान में रखने की है कि दो तीन को छोड़कर शेष सब नाटक छायानुवाद हैं, पूर्ण अनुवाद नहीं। अनूदित नाटकों में 'प्रबोध चन्द्रोदय' के सबसे अधिक (दस) अनुवाद हुए, महाराज यशवन्त सिंह कृत (१६२६ से १६७८ ई०) 'प्रबोध चन्द्रोदय' सबसे पहिला अनुवाद है। अन्य अनुवाद हैं—अनाथदास का १६४६ ई० का, सुरतिमिश्र का १७४३ ई० का, ब्रजवासी दास का १७६० ई० का, कविवर आनन्द का १७८३ ई० का, गुलाब सिंह का १७८६ का, नानकदास का १७८६ ई० का, धोंकल मिश्र का १७९६ ई० का एवं हरिवल्लभ का अठारहवीं शताब्दी का। जन अनन्य कृत एक अनुवाद की भी चर्चा मिलती है।

शकुन्तला नाटक के दो अनुवाद हुए। एक नेवाज कवि ने १६८० ई० में किया और दूसरा धोंकल मिश्र ने (१७९६ ई०)। 'हनुमन्नाटक' के तीन अनुवाद प्राप्त होते हैं। हृदयराम का १६३३ ई० का, मंजुकवि का १८३६ ई० का और जगजीवन का। भवभूति के 'मालती माधव' का अनुवाद 'माधव विनोद' नाम से सोमनाथ ने १७५२ ई० में किया। जैन कवि बनारसी दास कृत 'समयासार नाटक' (१६३६ ई०) भी कुन्द कुन्दाचार्य के 'समय पाहुड' ग्रन्थ का अनुवाद ही है। वास्तव में यह नाटक है ही नहीं। 'समय पाहुड' ग्रन्थ की टीकाकार अमृतचन्द जी ने नाटक रूप में देखा और उसकी व्याख्या नाटक रूप में की। उन्होंने जीव इत्यादि को पात्र मानकर अपनी व्याख्या दी। इस प्रकार उनकी टीका ने नाटक रूप लिया और उभय नाम हो गया 'अमृतचन्द नाटक'। कविवर बनारसीदास जी ने नाम दो 'समयासार नाटक' अक्षर कर लिया किन्तु जीव, क्रीड आदि पात्रों का अस्तरण, निष्करण, रंग-संकेत इत्यादि को निकाल अक्षर किया। परिणाम है कि नाटकत्व दूर हो गया।

भारतेन्दु युग (१८५०-१९००)

वा० भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जी का जन्म सन् १८५० ई० में हुआ। उनका प्रथम नाटक १८६७-६८ में निकला। १८५० और १८६७ ई० के मध्य एक और ते ब्रजभाषा के पद्य प्रधान नाटकों की परम्परा चलती रही और दूसरी ओर खड़ी बोली नाटकों का प्रवेश हुआ। भारतेन्दु एवं भारतेन्दु युगीन अन्य नाटककारों के नाटकों पर इन दोनों वाग्यों का प्रभाव स्पष्टतया दिखलाई पड़ता है। उर्दू प्रधान खड़ी बोली का पहिला नाटक सैयद आशा हसन अमानत द्वारा लिखित 'इन्दर सभा' है जो १८५३ ई० में बना था। यह नाटक ब्रजभाषा नाटकों के समान पद्य बद्ध है और रासलीला एवं स्वांग जैसी जन नाट्य शैलियों के अनुकरण पर लिखा हुआ है। इस नाटक में उर्दू शब्दों एवं उर्दू छन्दों को प्रधानता मिली है, यद्यपि हिन्दी शब्दों और हिन्दी गीतों का भी खुलकर प्रयोग हुआ है। इस नाटक ने शीघ्र ही बड़ी लोक-प्रियता पाई और इसका अभिनय स्थान-स्थान पर हुआ। इन्दरसभा की नाट्य शैली पर ही आगे थियेट्रिकल नाटक लिखे गए। यही नहीं, 'इन्दर सभा' से आकर्षित होकर बहुतेरे ने इन्दरसभा नाटक लिखे। भारतेन्दु जी ने इस प्रकार के नाटकों की खिल्ली उड़ाने के लिए "बन्दर सभा" का निर्माण किया था। यह भी इन्दर सभा नाटकों की लोक-प्रियता का एक प्रमाण है।

भारतेन्दु जी के पिता वा० गिरिधरदास जी ने १८५७ ई० में 'नहुष' नामक नाटक ब्रजभाषा में लिखा। यह ब्रजभाषा नाटकों की परम्परा का नाटक है। ब्रजभाषा नाटकों के समान इसमें प्रबंध काव्यात्मक शैली है जिसमें कवि स्वयं मंच पर उपस्थित है। गद्यात्मक अंश बहुत थोड़े हैं। भारतेन्दु जी ने इस नाटक की बड़ी प्रशंसा की और इससे प्रेरणा भी पाई। सन् १८६३ ई० में राजा लक्ष्मणसिंह ने महाकवि कालिदास के विश्वप्रसिद्ध नाटक अभिज्ञान शाकुन्तलम् का अनुवाद खड़ी बोली गद्य में किया। कुछ वर्षों बाद राजासाहब ने इसी अनूदित नाटक का संशोधित रूप गद्य-पद्य मिश्रित निकाला जो आज तक हिन्दी जगत् में प्रसिद्धि पाए है। सन् १८६४ ई० में गणेश कवि ने ब्रजभाषा पद्यमें 'प्रद्युम्न विजय' नामक नाटक लिखा। यह नाटक ब्रजभाषा नाटकों की परम्परा का एक प्रमुख नाटक है और नाट्य शास्त्र के नियमों के अनुसार निर्मित हुआ है। भारतेन्दु जी ने इसी नाटक को "प्रभावती" कहा है। इसी समय गणेश कवि ने हिन्दी का सबसे पहिला नाट्यशास्त्र "दश रूपक" ब्रजभाषा में लिखा। यह लक्षण ग्रंथ दशरूपक, साहित्यदर्पण और भरतमुनि कृत नाट्यशास्त्र के आधार पर लिखा गया है।

भारतेन्दु जी ने अनूदित नाटकों को लेकर हिन्दी नाटक जगत में प्रवेश किया। 'रत्नावली' उनका पहिला अनूदित नाटक है जो १८६७-६८ का लिखा हुआ है। यह संस्कृत संसार में प्रसिद्ध महाकवि हर्ष कृत रत्नावली नाटिका का अनुवाद है। भारतेन्दु जी के अनुवाद में प्रस्तावना और विष्कम्भक मात्र हैं। १८६८ ई० में भारतेन्दु जी ने 'विद्यामुन्दर' नाटक की रचना की। भारतेन्दु जी इसे यतीन्द्रमोहन ठाकुर के नाटक के आधार पर रचा हुआ बताते हैं। सन् १८७२ ई० में भारतेन्दुजी का संस्कृत प्रबोध चन्द्रोदय नाटक के तीसरे अंक का अनुवाद 'पाखण्ड विडम्बन' नाम से छपा। १८७३ में भारतेन्दुजी ने प्रथम मौलिक प्रहसन 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' हिन्दी माँ को भेंट किया। इसमें लेखक ने माँसाहारियों की खिल्ली उड़ई है और वैष्णवों को ऊँचा स्थान दिया है क्योंकि वे माँस नहीं खाते हैं। इसी वर्ष उन्होंने कांचन कवि कृत संस्कृत के व्यायोग 'धनंजय विजय' का अनुवाद प्रकाशित किया। १८७५ ई० में भारतेन्दु जी ने 'प्रेम योगिनी' नामक मौलिक नाटिका के चार गर्भोंक प्रकाशित किए। इन चार गर्भोंको देखकर यह अनुमान लगाना कठिन है कि यह नाटिका, चन्द्रावली नाटिका के समान शास्त्रीय नियमों के आधार पर लिखी नाटिका होती अथवा नाटककार एक छोटा सा नाटक लिखकर उसे नाटिका नाम देने जा रहा था क्योंकि छोटे नाटकों को नाटिका कहने की रीति उस काल में थी। प्राप्त चारों गर्भोंमें शृङ्खलित कथा नहीं है। १८७५ ई० के अन्त में भारतेन्दुबाबू ने 'सत्य हरिश्चन्द्र' नाम का एक अन्यन्त प्रौढ़ और प्रांजल नाटक हिन्दी को दिया। यह नाटक यद्यपि संस्कृत के 'चण्ड कौशिक' का सामने रखकर लिखा गया था किन्तु बन गया है मौलिक जैसा। इसी वर्ष उन्होंने संस्कृत के प्रसिद्ध राजनीतिक नाटक 'मुद्रा-राक्षस' का बड़ा ही सफल अनुवाद प्रकाशित कराया। भारतेन्दु काल के दो प्रौढ़तम अनुवाद हैं—राजा लक्ष्मणसिंह का शाकुन्तलम् का अनुवाद और भारतेन्दु जी कृत मुद्रा-राक्षस का अनुवाद।

इस समय तक भारतेन्दुजी संस्कृत नाटकों के अनुवाद लेकर सामने आए थे अथवा मौलिक नाटक। १८७६ ई० में भारतेन्दु जी ने कविराज शंखर कृत 'कपूर् मन्जरी' नामक सद्गक का प्राकृत से अनुवाद किया। अनुवाद में भारतेन्दु जी ने अपने छन्दों के अतिरिक्त रीतिकालीन कवियों के कुछ छन्दों को भी स्थान दिया है। इसी वर्ष बाबू साहब ने 'विषय-विषमौषधम्' नामक एक मौलिक भाग की रचना की। यह भाग संस्कृत नाट्यशास्त्र के लक्षणों के अनुसार लिखा गया है और एक राजनीतिक नाटक है। इसी वर्ष भारतेन्दुजी ने अपनी प्रसिद्ध नाटिका 'चन्द्रावली' लिखी। यह नाटिका संस्कृत नाट्यशास्त्र की बनीयों पर बहुत कुछ प्रभा है। यह नाटिका जो हिन्दी जगत में अत्यन्त मान मिलता है और स्वयं भारतेन्दु जी को भी

यह बहुत प्रिय थी। नाटिका में भारतेन्दुजी ने अपना हृदय खोलकर रख दिया है। इसी वर्ष भारतेन्दुजी का दूसरा प्रसिद्ध राजनीतिक नाटक 'भारत दुर्दशा' प्रकाशित हुआ। यह पश्चिमी शैली समन्वित दुःखान्त नाटक है और भारतेन्दु जी के राजनीतिक एवं सांज्ञिक विचारों पर भरपूर प्रकाश डालता है। १८७७ ई० में बंगला से अनूदित 'भारत जननी' नामक नाटक प्रकाशित हुआ। भारतेन्दु जी स्वीकार करते हैं कि इसे उनके एक मित्र ने बंगला से अनूदित किया था और उन्होंने संशोधित कर प्रकाशित किया।

१८८० ई० में भारतेन्दु जी ने अपने ऐतिहासिक नाटक 'नील देवी' को प्रकाशित कराया। यह नाटक पश्चिमी शैली पर निर्मित हुआ था और भारतेन्दु जी ने इसे गीति रूपक बनाया है। इसी वर्ष विश्व-प्रसिद्ध महान नाटककार शेक्सपियर के 'मर्चेंट ऑफ वेनिस' का अनुवाद 'दुर्लभवन्धु' नाम से प्रकाशित हुआ। इसमें भारतेन्दुजी ने अंग्रेजी नामों का भारतीयकरण किया है। मर्चेंट ऑफ वेनिस अन्टोनियो, बेनेनियो, पोर्शिया और शाइलाक ने क्रमशः अनन्त, वसन्त, पुरश्री और शैलाला नाम पा लिया है। भारतेन्दु जी को इस अनुवाद शैली को तत्कालीन अनेक अनुवादकों ने अपनाया और अंग्रेजी नामों का भारतीयकरण किया। १८८१ ई० में भारतेन्दु जी का 'अन्वर नगरी' नामक प्रहसन सामने आया जिसमें बड़े मार्मिक व्यंग्य भरे पड़े हैं। सन् १८८३ ई० में भारतेन्दुजी ने 'सती प्रताप' नामक एक पौराणिक नाटक लिखा किन्तु वह पूर्ण न हो पाया। इसी वर्ष उन्होंने नाटक नामक एक छोटा-सा लक्षण-ग्रंथ लिखा जो हिन्दी का दूसरा लक्षण ग्रंथ है। इसमें भारतेन्दु जी ने नाट्यशास्त्र संबंधी अपना दृष्टिकोण बड़ी निर्भयता से प्रकट किया है।

हिन्दी नाटक जगत पर भारतेन्दु जी का बहुत बड़ा अग्रण है। ब्रजभाषा नाटकों की जन नाटक धारा को आधुनिक नाटकों की ओर उन्होंने ही मोड़ा। पल्लनः वे आधुनिक हिन्दी नाटक के जन्मदाता माने जाते हैं। भारतेन्दु जी ने मौलिक एवं अनूदित नाटकों का निर्माण करके एवं एक लक्षण ग्रंथ लिखकर नाटककारों को मार्ग दिखाया है। उनके नाटक, वास्तव में नाटक हैं क्योंकि वे अभिनेय हैं एवं अधिकांश नाटकों का अभिनय उनके सामने ही हो गया था। उनका नाटकीय दृष्टिकोण भी संकुचित न था। एक ओर उन्होंने संस्कृत नाटकों का अनुगमन किया तो दूसरी ओर आधुनिक दृष्टिकोण को भी मोत्साह अपनाया। राजनीतिक, सामाजिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, धार्मिक और प्रेम-नाटकों का निर्माण कर उन्होंने तत्कालीन एवं भावी सभी नाटक धाराओं के सामने उदाहरण रखे। साथ ही संस्कृत, बंगला और अंग्रेजी नाटकों से अनुवाद करके अनुवाद दिशा की ओर भी संकेत किया। संस्कृत नाट्य शैली पर

नाटिका और भाग्य लिखे तो पश्चिमी शैली पर दुःखान्त ऐतिहासिक नाटक 'नील देवी' का निर्माण किया। वृत्त्य और कविता प्रधान लास्य-रूपक 'भारत-तुर्दशा' को जन नाट्य शैली पर रचा एवं 'अंधेर नगरी' में प्रहसन को नवीनता की ओर भोड़ा। इस प्रकार भारतेन्दु जी ने चारों ओर नया पथ दिखलाया। भारतेन्दु कालीन एवं बाद के अन्य नाटककारों ने भारतेन्दु जी के मकेतों एवं निर्देशों को माना और नाटक-निर्माण दिशा में रुढ़म बढ़ाया।

भारतेन्दु युगीन नाटककारों में लाला श्री निवासदास जी का नाम सबसे पहले आता है। इसका कारण है उनका उस काल का अत्यन्त लोक प्रिय नाटक 'रघु-धीर प्रेम मोहिनी'। इस नाटक का स्थान-स्थान पर अभिनय हुआ और दर्शक भीगे नयनों से घर लौटे। लाला जी के अन्य नाटक हैं—सयोगिता-स्वयंवर, प्रह्लाद-चरित और नसा-स्वयंवर, जो साधारण नाटक हैं। इस युग के दूसरे प्रमुख नाटककार हैं बाबू राधा कृष्ण दास जो भारतेन्दु जी के कुकेरे भाई थे। इनके दो ऐतिहासिक नाटकों—महारानी पद्मावती और महाराजा प्रतापसिंह—ने लोक चर्चा पाई थी। 'दुःखिनी वाला' नामक एक लघु रूपक भी बाबू राधा कृष्णदास जी ने रचा जो एक अत्यन्त साधारण नाटक है। बाबू राधा कृष्ण दास जी के 'धर्मालाप' का नाटक नर्ही मानना चाहिए। यह एक विस्तृत संवाद मात्र है। पं० देवकी गन्धन तिवारी ने कई नाटक लिखे। इनका प्रहसन 'जयनारसिंह' प्रसिद्ध हुआ। इस प्रहसन में अंधविश्वासों पर कुटारा-घात किया गया है। 'रुक्मणी हरण' इनका एक अच्छा नाटक है जिसमें पौराणिक वातावरण के बीच नवीन परिस्थितियों को स्थान दिया गया है। यह नाटक शास्त्रीय कसौटी पर नीचा नहीं उतरता। 'सीता हरण' नाटक में नाटककार ने वैदिकता को प्रश्रय दिया है और पौराणिकता को नवीन दृष्टि से देखा है। वानर, यद्ध, जयंत—ये सब मनुष्य हैं, पशु पक्षी नहीं। यह नाटक गद्यात्मक है। इसमें रावण, राजस-संस्कृति का प्रसारक है। स्त्री के अधिकारों पर राम और सीता बातें करते हैं। 'भारती हरण' इनका एक अन्य प्रतीकात्मक राजनीतिक नाटक है जो 'भारत तुर्दशा' की शैली पर लिखा गया है। गो-रक्षा की समस्या को लेकर तिवारी जी ने दो नाटक लिखे जिनके नाम हैं—गोरक्षण नाटक और गो बध निषेध नाटक। पहिले नाटक में कोई स्त्री पात्र नहीं है। ये दोनों अत्यन्त साधारण नाटक हैं। बैशा-प्रहसन एक अरफल प्रहसन है जो हान्य उत्पादन नहीं कर पाता। 'एक एक के तीन तीन' नामक लघु रूपक में नाटककार १८७६ में ग्राम्य समस्या को उठा कर कर्ज में डूबे किसानों की दुरवस्था दिखाता है। 'त्रैल छे टके को' नामक प्रहसन में टगी की लगेट चिचिन है। 'सन्धोन्सव' एवं 'कंस बध' इनके दो अन्य पौराणिक नाटक बताए जाते हैं।

पं० बालकृष्ण मट्ट का नाम भी इस युग के नाटककारों के गणना में बहुत

ऊपर हैं। 'दमश्ती स्वयंवर' इनका एक सुन्दर नाटक है। 'शिक्षादान' एक संकीर्ण प्रहसन है जिसमें शिक्षा देने के साधन-साध हास्य की उत्कृष्ट योजना की गई है वेणु-संहार और बृहन्नला, इनके पौराणिक नाटक हैं जो प्रकाशित हो चुके हैं। 'जैसा काम वैसा परिणाम' नामक लघु रूपक भी प्रकाशित हो चुका है। अन्य कई मौलिक एवं अनूदित नाटक इनके बताए जाते हैं जो अभी तक प्रकाशित नहीं हुए हैं। ला० शालिग्राम वैश्य ने भी कई नाटकों की रचना की। इनका 'अभिमन्यु' पश्चिमी शैली का सफल दुःस्वान्त नाटक है। 'पुरु विक्रम' एक चरित्र प्रधान ऐतिहासिक नाटक है जिसमें पुरु की वीरता पर तीक्ष्ण प्रकाश डाला गया है। लाला श्रीनिवासदासजी के दुःस्वान्त नाटक 'रणधीर प्रेम मोहिनी' के अनुकरण पर लाला शालिग्राम वैश्य ने 'लावण्यवती सुदर्शन' नाटक रचा। 'मोरध्वज' इनका पौराणिक नाटक है। 'माधवानल काम कन्दला' दस अंकों का महानाटक है जो पढ़ने के लिए लिखा गया प्रतीत होता है। "अर्जुन मद मर्दन" इनका एक और पौराणिक नाटक है। काशीनाथ खत्री भी इस युग के एक महत्त्वपूर्ण नाटककार हैं। खत्रीजी हिन्दी के प्रथम एकांकीकार हैं और हिन्दी का प्रथम एकांकी है 'गुलौर की रानी' जो पश्चिमी एकांकी के प्रायः सभी लक्षणों से सम्पन्न है। खत्रीजी का दूसरा एकांकी है 'सिंधु देश की राजकुमारियाँ' जो पूर्व कथित एकांकी के बाद ही स्थान पाएगा यद्यपि लिखा गया था उसी संभवत् में। खत्रीजी के अन्य लघु रूपक हैं— लवजी का स्वप्न, ग्राम पाठशाला, निकृष्ट नौकरी और बाल विधवा संताप नाटक। खत्रीजी ने अपना ध्यान एकांकियों और लघु रूपकों पर ही केन्द्रित रखा। राजा खंगवहादुर मल्ल ने भी कई नाटक लिखे जो साधारण कोटि के हैं। इनके नाम हैं— रतिकुमुमायुध नाटक, कलत्र वृत्त नाटक, भारत ललना, महारास, भारत आरत। पं० प्रताप नारायण मिश्र ने भारतेन्दुजी के नाटक 'भारत दुर्देशा' के अनुकरण पर अपना 'भारत दुर्देशा' नाटक रचा। इनका दूसरा नाटक 'कलि कौतुक रूपक' एक शृङ्खलाविहीन निम्न कोटि का नाटक है जिसमें अश्लीलता भरी पड़ी है। 'हठीहमीर' एक अच्छा नाटक कहा जा सकता है। गोरक्षा के प्रश्न को लेकर उन्होंने 'गो संकट' नामक एक साधारण प्रचार-नाटक लिखा। इनका 'संगीत शाकुन्तल' एक जन नाटक है जो खांग शैली पर लिखा गया है। पं० अशिकादत्त व्यास ने भी कई नाटकों का निर्माण किया। भारतेन्दुजी के भारत दुर्देशा नाटक को सामने स्थापित कर इन्होंने 'भारत मौभाग्य' नामक नाटक की रचना की। इस नाटक में १८५७ ई० के भारतीय विद्रोह को गदर या विद्रोह बताया गया है और अंग्रेजी शासन की बड़ी प्रशंसा की गई है। भारतेन्दु जी ने नाटिका लिखी तो व्यास जी ने भी एक नाटिका लिखी, जिसका नाम है 'ललिता'। इन्होंने 'गो संकट' नाटक में गो रक्षा की समस्या को उठाया। संस्कृत के 'विष्णु संहार' का इन्होंने अनुवाद भी किया।

'मन की उमंग' नामक एक और नाटक इनका बताया जाता है। पं० बदरी नारायण चौधरी 'प्रेमधन' ने भारतेन्दुजी के 'भारत दुर्दशा' नाटक के अनुकरण पर अश्विकादत्त व्यास के समान 'भारत सौभाग्य' नाटक लिखा जिसमें अंग्रेजी राज्य की प्रशंसा की गई है। १८५७ ई० के विद्रोह को विद्रोह या गदर की संज्ञा देते हुए यह भी बताया गया है कि इसमें अनेक देश भक्त भी सम्मिलित थे। 'वारांगना रहस्य' इनका एक अपूर्ण नाटक है। पं० राधाचरण गोस्वामी का 'सती चन्द्रावली' नाटक एक दुःखान्त रचना है जिसमें मुस्लिम शासकों की विलासिता और क्रूरता का भंडा फोड़ दिया गया है। अमरसिंह राठौर, और श्रीदामा इनके साधारण नाटक हैं। इनके प्रहसन हैं—बूढ़े मुँह मुँहासे, तनमनधन गोसाईंजी के अर्पण और भंग तरंग। इस युग के अन्य नाटककार हैं—दामोदर शास्त्री, ज्वालाप्रसाद मिश्र, अमानसिंह गोठिया, जगन्नाथप्रसाद शर्मा, रत्नचन्द्र, तोताराम, बलदेवप्रसाद मिश्र, जवाहरलाल वैद्य, श्रीमति लालीजी, बालमुकन्द पांडेय, किशोरीलाल गोस्वामी, रविदत्त शुक्ल, खिलावनलाल, गोंपालराम गहमरी, देवदत्त मिश्र, देवीप्रसाद शर्मा, जगतनारायण, रघुवीरसिंह वर्मा, विजयानन्द त्रिपाठी, हरिऔधजी, वजरप्रसाद, केशवराम भट्ट, उदितनारायण वकील, छगनलाल कासलीवाल, नन्हेमल, दुर्गाप्रसाद मिश्र, लाला देवराज, चन्दोदीन दीक्षित, सन्नूलाल गुप्त, भवदेव, मोहनलाल विष्णुलाल पंड्या।

इस युग में पौराणिक नाटकों की संख्या सबसे अधिक है क्योंकि यह आदर्शवादी युग था। ऐतिहासिक नाटकों में भी आदर्श पुरुष और स्त्रियों को प्रधान स्थान मिला है। इस युग की विशेषता है कि नाटककार भूतकाल की आंर देखते हुए भी अपने समय के प्रति बड़े जागरूक थे और इसीलिए उन्होंने सामाजिक नाटकों का निर्माण सांसाह किया। प्रेम नाटकों में भी नाटककारों की आदर्शवादिता देखी जा सकती है। इस युग में अनुवाद भी बहुतायत से हुए। अनुवादों में संस्कृत, बंगला और अंग्रेजी को प्रधान स्थान मिला। जन नाटकों की परम्परा भी तीव्र वेग से बढ़ती रही, जिसके फलस्वरूप पारसी थियेट्रीकल नाटकों की धूम मच रही थी।

प्रसाद युग (१६००-१६३२)

भारतेन्दु जी के स्वर्गरोहण के तीन वर्ष बाद बाबू जयशंकर प्रसाद का जन्म काशी नगरी में ही हुआ। हिन्दी के इन दोनों नाटककारों को जन्म देने का गौरव विश्वनाथ की वाराणसी को ही है। दुःख है कि प्रसाद जी के बाद आधुनिक युग में किसी अन्य नाटककार ने काशी की इस परम्परा को आगे नहीं बढ़ाया। चिन्त प्रसाद भारतेन्दु जी ने अपने बाल जीवन में ब्रजभाषा नाटकों, जन-नाटकों और खड़ी बोली के रच नाटक के प्रभाव को अपना कर अपनी नाट्य कला को तंत्रा-संज्ञा: उर्गी

प्रकार प्रसाद जी ने अपने नाटक निर्माण के वास्तविक काल (१९१०-११) से पूर्व की नाटकीय परिस्थितियों को धिया और पचाया । ये नाटकीय परिस्थितियाँ विशेष गौरवमय न थीं । भारतेन्दु जी की चलाई परम्परा साहित्यिक क्षेत्र में ज़ीरा हो चली थी । परिणामतः प्रसाद जी से पूर्व न कोई महत्वपूर्ण नाटककार जनमा और न विशेष नाटकीय कृतियों का निर्माण ही हुआ । भारतेन्दु युग के नाटककार ही नाटकों की संख्या को बढ़ा रहे थे । हाँ, थियेट्रिकल नाटकों का वृद्धा ज़ोर था और वे अपने पूर्ण श्रौचन-विकाम से झूम उठे थे । प्रसाद जी के नाटक क्षेत्र में आ जाने के बाद भी थियेट्रिकल नाटक जनता को पूरे वेग से आकर्षित करने रहे । थियेट्रिकल नाटकों की यह धारा, प्रसाद युग की विशेष और बलशाली धारा है जो साहित्यिक नाटक परम्परा से भी अधिक विकसित हुई । १९२० से लेकर १९३२ तक थियेट्रिकल नाटकों के निर्माता समूह में हिन्दी का दृष्टि से ५० राधेश्याम कथावाचक का नाम सबसे अधिक उल्लेखनीय है । इनके नाटकों में अभिमन्यु ने बड़ी ख्याति पाई थी और जनता इसका अभिनय देखने के लिए दूर पड़ती थी । ५० नारायण प्रसाद बेताब और मुंशी विनायक प्रसाद तालिब के नाटकों में सरल हिन्दी का प्रयोग है । मावव शुक्ल, आनन्द प्रसाद खत्री, दुर्गा प्रसाद गुप्त, शिवनारायण गुप्त, रघुनन्दन प्रसाद शुक्ल हिन्दी के इसी शैली के नाटककार हैं । आशा मुहम्मद हथ काश्मारी ने उर्दू के कई दर्जन नाटक लिखे एवं कुछ नाटक हिन्दी को भी दिए । रौनक और जरीफ के नाटक उर्दू के ही हैं, हाँ उनमें सरल हिन्दी के शब्द भी प्राप्त होते हैं । विश्वम्भर महाय व्याकुल के बुद्धदेव और जनेश्वरप्रसाद मायल के मग्राट चन्द्र गुप्त को भी अभिनय में मान मिला था । इस शैली के कुछ अन्य नाटककार हैं—मुंशी ज्ञानक, किशन चन्द जैवा, तुलसी दत्त शौदा, हरि कृष्ण जौहर इत्यादि । स्वांग नाटकों का भी बड़ा जोर था और हाथरस, कानपुर, रोहतक की स्वांग मंडलियाँ, नाम और धन बढ़ते रही थीं । परिणामतः अनेक स्वांग नाटकों की रचना हुई । रामलीला और रासलीला सम्बन्धी नाटकों का प्रणयन बहुत कम हुआ ।

प्रसाद जी का पहिला नाटक १९१०-११ में निकला । तभी से प्रसाद युग का वास्तविक आरम्भ होता है । १९००से १९१० तक ऐसा कोई नाटककार हिन्दी-मंच पर नहीं आया जिसका नाम लेकर बताया जा सके कि इनने अपना अमर स्थान बनाया है । हाँ वैसे तो इस १० वर्ष के समय में पचीसों नाटककारों ने अपनी लेखनी को दौड़ाया और पचासों नाटकों की रचना की ।^१ इस काल में संस्कृत, बंगला और

१. कन्हैया लाल का अंजना मुन्दरी १९०१ एवं रत्न सरोज १९१० । सूर्य भान का रूप वसंत १९०१ । बलदेव प्रसाद मिश्र का नवीन तपस्विनी १९०२ एवं प्रभास मिलन १९०३ । महेन्द्र नाथ का बुद्ध देव चरित्र १९०२ । गंगा प्रसाद गुप्त का वीर जय मल १९०३ । हरिहर प्रसाद जिज्जल का जया १९०३, राजसिंह १९०६, कामिनी मदन १९०७ । किरोरों लाल गोस्वामी का नाट्य

अंग्रेजी नाटकों के अग्रवाद भी बहुत से सामने आए। इतने पर भी भारतेन्दु जी और प्रसाद जी के मध्य ऐसा कोई देदीप्यमान नज़्ज हिंदी आकाश में नहीं चमका जो विशेष प्रकाश देकर मार्ग को मोड़ता या युग का निर्माण करता।

हिन्दी नाटक संसार में प्रसादजी का आगमन एक ऐतिहासिक घटना है जिससे हिन्दी भण्डार में मूल्यवान रत्न ही नहीं आये बरन् नाटकीय दृष्टि कोण में बड़ा परिवर्तन आ गया। प्रसाद जी ने तरह तरह नाटकों का प्रणयन किया^१। प्रसाद जी से पूर्व पौराणिक, राजनीतिक, सामाजिक एवं प्रेम नाटक तो बहुत से बने किन्तु ऐतिहासिक नाटकों का निर्माण अपेक्षाकृत बहुत कम हुआ। इन में भी शुद्ध ऐतिहासिक नाटकों की संख्या तो अत्यन्त अल्प है। भारतेन्दु काल के उल्लेखनीय ऐतिहासिक नाटक हैं—भारतेन्दु कृत नील देवो, राधा कृष्ण दास कृत महारानी पद्मावती एवं महाराणा प्रताप सिंह, श्री निवासदास कृत संयोगिता स्वयंवर, राधाचरण गोस्वामीकृत अमरसिंह राठौर, प्रताप नारायण मिश्र कृत हठी हमीर, शालिग्राम कृत पुरुविक्रम नाटक और बलदेव प्रसाद मिश्रकृत मोराबाई। इन नाटकों में ऐतिहासिक पात्रों में सजीवता और स्वाभाविकता भरने के स्थान पर आदर्श की प्रतिष्ठा पर ध्यान केन्द्रित है। इन ऐतिहासिक नाटकों के सामने इसी युग में छैसात दर्जन पौराणिक, चार दर्जन सामाजिक और लगभग इतने ही राजनीतिक नाटक रचे गये। १६०० में १६१० तक के समय में ऐतिहासिक नाटकों की संख्या अत्यन्त नगण्य है, केवल ६-७ नाटक हैं^२। जिनमें स्वाभाविकता सजीवता और ऐतिहासिक वातावरण का प्रायः अभाव सा है। प्रसाद जी के आरम्भिक

संभव १६०४। देवी प्रसाद राय का चन्द्र कला भाग्य कुमार १६०४। बलबन्त राव शिन्दे का 'उषा १६०४। राधाचरण गोस्वामी का श्रीदामा १६०४। महावीर सिंह का नख दमयन्ती १६०५। रुद्रदत्त शर्मा का 'कंठी जनेउ का विवाह' १६१६। रामनारायण मिश्र का 'जनक वाङ्म १६०६। गौरचरण गोरवासी का अभिमन्यु बध १६०६। जीवा नन्द शर्मा का भारत विजय' १६०७। शिव नन्दन सहाय का कृष्ण सुदामा १६०७। हर नारायण चौबे का कामिनी कुसुम १६०६। अज चन्द बल्लभ का रामगोला १६०८। कुशी राम का राजा हरिश्चन्द्र १६०८। जसवंत सिंह का गोबर गयोश १६०८। बांके बिहारी लाल का सावित्री नाटक १६०८। बृन्दावनलाल वर्मा का सेनापति जदल १६०६। श्यामनारायण सिंह का वीर सरदार १६०६। लक्ष्मी प्रसाद का उर्वशी १६१०। गंगा प्रसाद का रामायणिक १६१०। गिरधारी लाल का राम वन यात्रा १६१०। रामनारायण मिश्र का कंस बध १६१०।

१. लज्जन १६११। कन्दर्पणी परिणय (अप्राण) १६१२। करुणाालय १६१३। प्रायश्चित्त १६१४। राज्य श्री १६१५। विज्ञान १६१६। अजित शत्रु १६१७। कामना १६१८-२४ में लिखित किन्तु प्रकाशित हुआ १६२७ में। अनुरोध का नाम बध १६२८। नन्दरत्न १६२९। एक घूँट १६२९। चन्द्रकान्त १६३१। अज्ञेय स्त्री १६३२।

२. गुरु देव कवि, बंर, जयमल, राजसिंह, सेनापति अजय, वीर सरदार इत्यादि

तीन नाटक भी इसी प्रभाव के हैं जिनमें पौराणिकता का प्रभाव स्पष्ट है। हाँ इस प्रयास काल में प्रसादजी ऐतिहासिकता की ओर दृढ़ता से बढ़ते दिखाई देने हैं और पात्रों एवं वातावरण में ऐतिहासिकता भरने का प्रयास कर रहे हैं। हिन्दी में प्रसाद जी प्रथम नाटककार हैं जिन्होंने इतिहास की प्राप्ति सामग्री का मनोयोग से अध्ययन किया। इतिहास के क्षेत्र में शोध सामग्री को देखा एवं इसके बाद इतिहास के अस्थिपर्जन में नवीन रक्त-मांस भरा। प्रसाद जी के नाटकों में वर्तमान, ऊँचे पर्वत पर चढ़ कर पुकारता है कि मैं यहाँ बैठा हुआ हूँ। कहीं-कहीं तो यह वर्तमान, देशकाल दोष का रूप भी धारण कर लेता है जैसा कि चन्द्रगुप्त नाटक के चौथे अंक में अलका पताका लिए, राष्ट्रीय गान गाना आगे आगे चलती है, उनके पीछे बड़ी भीड़ है। यह चित्र राधा जी के सत्याग्रह आन्दोलन का है। नहीं तो भूत कालीन भारत में ऐसी प्रथा न थी। हर्ष की बात है कि ऐसे दृश्य कल्प हैं। अधिकांशतः प्रसाद जी ने वर्तमान की समस्याओं को प्राचीनता के ढाँचे में ऐसा थुलाया-मिलाया है कि वे उखड़ी हुई नहीं लगती हैं।

ऐतिहासिक नाटकों के क्षेत्र में प्रसाद जी की देन है—पात्रों का शील निरूपण। प्रसाद जी के वस्तु-संघटन में कुछ त्रुटि है किन्तु यह त्रुटि उनके सबल शील निरूपण के पीछे छिप जाती है। उनके पात्र आदर्श का मुकुट पहिने हुए भी इसी पथिक जगत के हैं। यह कहना सत्य नहीं है कि उनके सभी नायक आदर्शवादी एवं धीरोदात्त नायक हैं। अजातशत्रु कैसे धीरोदात्त कहा जायेगा जब वह सेवकों को सताता है, माता-पिता को घोर कष्ट पहुँचाता है और बन्दी भी बनता है। अपनी प्रतिज्ञा को भूल जाने वाला, एवं घोर स्वार्थ में पड़कर अपने पुत्र के स्थान पर किसी अन्य निरीह बालक की बलि चढ़ाने वाला अयोध्यानरेश राजा हरिश्चन्द्र क्या धीरोदात्त कहा जाएगा? क्या जनमेजय धीरोदात्त है जो सरमा के लिए न्याय का द्वार बन्द कर देता है और उसे पतिता कहता है, जो मृगया के व्यसन में एक ब्राह्मण की हत्या कर देता है, एवं नागों पर आक्रमण के समय उन पर जघन्य क्रूरताओं की बौछार करता है। चंद्रगुप्त और स्कन्दगुप्त अवश्य धीरोदात्त माने जायेंगे। प्रसाद जी के नाटकीय पात्र ऊँचे होते हुए भी मानवी सीमाओं और निर्दलताओं से भरे हैं। इसलिये वे स्वाभाविक और वास्तविक से जँचते हैं। चरित्र-चित्रण के क्षेत्र में प्रसाद जी की विशेषता है उनके नारी पात्र सृजन में। प्रसाद जी से पूर्व भी कुछ नाटकों में प्रसाद जी जैसे कुछ पुरुष पात्र मिल जायेंगे किन्तु नारी पात्रों का निर्माण उनका सर्वथा भिन्न और मौलिक है। प्रसाद जी ने चार प्रकार की नारियों का निर्माण किया है। (१) कमल कुसुम दल से निर्मित और छवि-पराग से भरे सुन्दर शरीर में प्रणयामृत पूर्ण हृदय रखने वाली युवतियाँ। ये सुन्दरता का सागर हैं जिनके सुन्दर शरीर से सुन्दर हृदय भाँकता है। ऐसी नवनील की पुतलियाँ हैं—

कार्नेलिया, मालविका, देवसेना, मणिमाला और वाजिरा । इन स्वर्गाय कुसुमों में भी देवसेना का स्थान अद्वितीय है । मुझे हिन्दी जगत में ऐसी दो ही कल्प-वेलियाँ मिली हैं—प्रसाद की देव सेना (स्कंद गुप्त) और वृन्दावनलाल वर्मा की कुसुम (विराटा की पद्मिनी उपन्यास) । (२) अधिकार के लिए पुरुषों से लोहा लेने वाली शक्ति सम्पन्न सबलाएँ जैसे कि अनन्तदेवी, छलना, शक्तिमती । (३) महिमाभयी उदात्त देवियाँ जो कल्याण और मंगल भरा हृदय रखती हैं जैसे कि देवकी, कमला, पद्मावती, मल्लिका और राज्यश्री । इनमें मल्लिका का चरित्र सर्वोच्च है । (४) यौवन की आँधी में उड़ती फिरती पथभ्रष्ट नारियाँ जो बाद में सुख जाती हैं जैसे कि मागंधी, विजया, सरमा, दामिनी । प्रसाद के नाटकों का बहुत कुछ सौन्दर्य इन नारी पात्रों के आँचल में छिपा पड़ा है ।

प्रसाद जी सोद्देश्य नाटक रचना में लगे थे । वे सब तक भारत के गौरवमय अनीत का भव्य प्रकाश पहुँचा देना चाहते थे । इसीलिए उन्होंने प्राचीन महापुरुषों को आदर्श के आवरण से ढका है । इन महापुरुषों का आदर्श-रंग केवल भारतीयों को ही नहीं रंगता वरन् सिकन्दर जैसे विदेशी विजेताओं को भी अभिभूत करता है । बुद्ध, व्यास, दांड्यायन—प्रसाद जी के ऐसे ही महापुरुष हैं । प्राचीन भारत के पुरुषार्थ एवं कर्मयोग में प्रसाद जी का अटल विश्वास है, और है आस्तिकता के प्रति गहरी आस्था । नाटक प्रणयन में उन्होंने इसलिए भी हाथ लगाया कि वे इन नाटकों के द्वारा राष्ट्रीयता का मंत्र फूँकना चाहते थे । फलतः उनके नाटकों का प्रधान स्वर है राष्ट्रीयता जो सर्वत्र प्रतिध्वनित है । कार्नेलिया एक विदेशी बालिका होते हुए भी भारत-प्रेम से भरी है । उनका बंधुवर्मा भी भारत को सुदृढ़ एवं अविच्छिन्न राज्य बनाने के लिए महान त्याग करता है और सहर्ष अपना राज्य स्कंदगुप्त को दे देता है । प्रसाद जो यहाँ स्पष्टतया घोषित करते हैं कि भारत का हित एक अविच्छिन्न राज्य बनने में है, छोटे-छोटे राज्यों की शृङ्खला के बँधने में नहीं । नाटकों में भारत के गौरव भरे अतीत का बन्धन मिलता है और राष्ट्रीय गीतों की गूँज सुनाई पड़ती है । प्रसाद जी का हृदय राष्ट्र-प्रेम से युक्त था, फलतः उनके राष्ट्रीय उद्गारों में शक्ति और प्रभाव है । इसी राष्ट्र-प्रेम में भर कर वे भारतीय संस्कृति को सबसे महान और सबसे ऊँचा बताते हैं एवं भारतीय ऋषियों, दार्शनिकों और महापुरुषों का जादू विदेशियों के मिर पर चढ़ा दिखाते हैं । राष्ट्रीयता की भावना और प्राचीनता के प्रति आस्था का यह अर्थ नहीं है कि वे रूढ़िवादी बन गए हैं । नहीं, उन्होंने अनेक शक्तिवर प्राचीन पावनताओं और विनाशों का विरोध किया है । प्रांतीय ^१

१. नाट्य-विचार-सुमं गा एतौ श्री-वह नमसः इति तुभरे मनः का-प्रसन्न है न? परन्तु आत्म-सम्मान इत्ये हो दे संतुष्ट नहीं होता । भाव्य और भाव्य की भुक्त-वै तुम आयावतै का मान लेते, वही कर मिलेगा, कः प्रथम ।

एवं साम्प्रदायिक^१ सीमाओं के विरुद्ध उन्होंने खुलकर कहा है, धार्मिक और जातिगत संधियों को बुरा बताया है, अश्व मेघ^२ और नरवलि^३ का विशेष किया है।

प्रसादजी की प्रतिभा बहुमुखी थी और इस प्रतिभा के बल पर उन्होंने साहित्य के कई क्षेत्रों को राजाया। कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी और निबंधों से उन्होंने हिन्दी का भण्डार भरा। प्रसादजी प्रकृति से कवि थे और अभ्यास से नाटककार। फलतः उनके नाटकों में उनका कवि रूप प्रधान है। उनका कवि रूप कामायनी जैसे काव्य ग्रंथों में भी चिह्न उठा है। कवि रूप की प्रधानता रखते हुए भी प्रसादजी की विशेष प्रसिद्धि उनके नाटककार रूप में ही है। इसका एक बड़ा कारण यह भी है कि हिन्दी में अभी तक कालिदास, शंकरधर और द्विजेंद्रलाल जैसी स्थिति के नाटककार नहीं हुए हैं। कवि रूप प्रधान होने से उनके नाटक रमण्य हैं। फलतः बहुत से विद्वान् नाटकों की रसमयता को देखकर समझते हैं कि प्रसादजी ने भारतीय नाट्यशास्त्र का अनुगमन कर रस की दृष्टि से नाटकों का निर्माण किया है। काव्य प्रधानता होने से रस सरिता स्पष्ट बह गई है, नाट्यशास्त्र के रस को पकड़ कर उन्होंने नाटकों को नहीं लिखा। काव्य की प्रधानता होने से भावोन्मत्त स्थलों का बाहुल्य है और फलतः रसों का चित्रण हमें भाव मग्न कर देता है। गद्य और पद्य में भरा काव्य सौन्दर्य ही नाटकों को ऊँचा स्थान देता है। यदि इन नाटकों में इतना ऊँचा काव्य सौन्दर्य न होता तो अभिनेय योग्य न होने से ये नाटक हिन्दी जगत में कदापि इतना मान न पाते जो आज पा रहे हैं। नाटक नाम की वास्तविक अधिकारी वही कृति है जो अभिनेय हो। प्रसादजी के नाटक अपने वास्तविक रूप में सरलतया अभिनेय नहीं हैं। इसका सबसे बड़ा प्रमाण तो वही है कि प्रसादजी को अपने नाटकों के दो भेद करने पड़े थे—अभिनेय और पठनीय। भ्रुव स्वामिनी और राज्य श्री को छोड़कर शेष नाटकों की कथा वस्तु इतनी विस्तृत और उलझी हुई है कि नाटकों के अभिनेय में ६ से ८ घंटे लगेंगे। दृश्य परिवर्तन में रंग सजा का ध्यान नहीं रखा गया है और ऐसी दृश्यों को आगे-पीछे रख दिया गया है जिनमें रंग-सजा बदलने की आवश्यकता है। ऐसी दृश्य योजना भी मिस्रती है जो साधारणतया रंगमंच पर दिखाई ही नहीं जा सकती जैसे कुभा नदी में बहती-झबती सेना का दृश्य (स्कन्दगुप्त), खांडव-दाह (जनमेजय का नाग यज्ञ) एवं सिंह का आक्रमण (चन्द्रगुप्त)। चित्रपट की सहायता का नाम लिया जा सकता है किन्तु प्रसादजी ने ऐसी कल्पना नहीं की थी और न कहीं ऐसा संकेत दिया है। अनेक

१. स्कन्दगुप्त में ब्राह्मण और श्रमणों का संघर्ष।

२. जनमेजय का नागयज्ञ।

३. कल्याण।

दृश्यों में पात्रों की भाषा भीड़ लभ जाती है।^१ चन्द्रगुप्त के तीसरे अंक के नौवें दृश्य में तो पात्रों की संख्या लगभग ६०-७० हो जाती है। भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में लिखा है कि नाटक की भाषा मृदु और ललित पदार्थों में युक्त हो, गूढ़ शब्दों से रहित हो, जनपद या सर्वसाधारण के समझने योग्य हो।^२ आचार्य विश्वनाथ का भी यही मत है कि नाटक में समानों वाली भाषा न हो, समझ में न आने वाले, दुर्बोध एवं गूढ़ार्थ भरे शब्दों का प्रयोग नहो, वरन् सरल भाषा का प्रयोग होना चाहिए।^३ पश्चिमी सभी नाट्यशास्त्रियों ने सरल-सुबोध भाषा का पक्ष ग्रहण किया है। किन्तु प्रसादजी ने इस नियम को नहीं माना है और संस्कृत निष्ठ गूढ़ भाषा का प्रयोग किया है जो उच्च कक्षा के छात्रों एवं विद्वानों की समझ में ही आ सकती है, वह भी घर पर, नाटक-शाला में नहीं।

किन्तु इसी भाषा के बल पर प्रसादजी ने उच्च कक्षाओं के पाठ्यक्रमों और शिक्षितों में मान पाया है। जब भी विश्वविद्यालयीय कक्षाओं में नाटकों की आवश्यकता पड़ती है तो बस प्रसादजी पर ही जाकर ध्यान केन्द्रित होता है क्योंकि उनकी भाषा अलंकृत और काव्य पूर्ण है। उसमें मुहावरों और अन्य भाषा के प्रचलित शब्दों के प्रयोग से प्रवाह एवं चलताऊपन भले न आया हो किन्तु अलंकारों, ललित पदावली और भाव भरे शब्दों से ऐसा अपूर्व भाषा शृङ्गार हुआ है एवं ऐसा कर्मान्वय काव्यत्व उपजा है कि प्रसादजी के नाटक हिन्दी साहित्य में सदा अविस्मरणीय स्थान पाते रहेंगे। इस भाषा का एक लाभ यह भी हुआ है कि प्राचीनकाल का वातावरण-अभ सहजतः उत्पन्न हो जाता है। इसी भाषा के बल पर प्रसादजी के संवाद, काव्यत्मक एवं मार्मिक बन गए हैं। पाठक इन संवादों को पढ़कर भ्रूम उठता है। किसी नाटक की कसौटी है उसके मार्मिक संवाद, त्रिम प्रकार काव्य की कसौटी है उसकी भाषा-कल्पना और जिस प्रकार उपन्यास की कसौटी है उसकी चक्रदार कथा। नाटककार इन संवादों में ऐसे वाक्य जड़ता है जो हृदय पथल पर आसन जमा लेते हैं; काव्य की सूक्तियों के समान। प्रसादजी के नाटक ऐसे मुक्ता-वाक्यों के कोश हैं जिनमें जीवन के गंभीर अनुभव और प्रौढ़ विचार भरे पड़े हैं। ऐसे तल स्पर्शी वाक्यों के कुछ उदाहरण ये हैं—

(१) राज्य सत्ता सुव्यवस्था से बढ़े तो बढ सकती है, केवल विजयों से नहीं।

(२) व्यक्तिगत स्वतंत्रता वहीं तक दी जा सकती है जहां तक दूसरों को स्वतंत्रता में बाधा न पड़ सके।

१. चन्द्रगुप्त नाटक—५-१०, ३-३, ३-४।

२. नाट्यशास्त्र (चौखंबा प्रकाशन: १७-१-३३)।

३. साहित्य दर्पण ६-३२।

(३) महत्वाकांक्षा के दीव पर मनुष्यता सदैव हारी है। (चन्द्रगुप्त)

(४) पवित्रता की माप है मलिनता, सुख का आलोचक है दुःख, पुण्य की कसौटी है पाप।

(५) विश्वास करना और देना, इतने ही लघु व्यापार से संसार की सब समस्याएँ हल हो जायेंगी।

(६) अन्न पर स्वत्व है भूखों का और धन पर स्वत्व है देश वासियों का।

(स्कन्दगुप्त)

प्रसाद युग में प्रसादजी को छोड़ कर अन्य कोई ऐसा नाटककार नहीं हुआ है जिसका स्थायी महत्व हो और जो प्रसादजी के पास ऊँचा आसन ग्रहण कर सके। ऐसी बात नहीं है कि भारतेन्दु युग से प्रवाहित नाटक धारा का अबमान बस प्रसाद-सागर में हो गया हो। नहीं, अनेकों नाटकों का प्रणयन हुआ है। पौराणिक^१, ऐतिहासिक^२, राजनीतिक^३, सामाजिक^४, या समस्या नाटक एवं^५ अनेक प्रहमनों का निर्माण पर्याप्त संख्या में हुआ किन्तु इन नाटकों के निर्माताओं में से कोई

१. मैथिली शरथ गुप्त का तिलोत्तमा १९१६ और चन्द्रहास १९१६। माखनलाल चतुर्वेदी का कृष्णाजुन सुद्ध १९१८। कौशिकजी का भीष्म १९१८। शिवनन्दन मिश्र का उषा १९१८। द्वारिकाप्रसाद गुप्त का अनातवास १९२१। बद्रीनाथ भट्ट का बेन चरित्र १९२१। मिश्रबंधु का पूर्व भारत १९२२। सुदर्शन का अंजना १९२३। हरिद्वारप्रसाद जालान का क्रूर बेन १९२४। बलदेवप्रसाद मिश्र का असत्य संकल्प १९२५। गोविन्द बल्लभ पंत का वरमाला १९२५। जगन्नाथशरण का कुरुक्षेत्र १९२८। गोपाल दामोदर तामरकर का दलीप १९२६। कामताप्रसाद गुरु का सुदर्शन १९३१। मिश्रबंधु का उत्तर भारत १९३२।

२. सुदर्शन का दयानंद १९१७। उग्रजी का महात्मा ईसा १९२२। चन्द्रराज भण्डारी का सिद्धार्थ कुमार १९२२ और सम्राट अशोक १९२३। प्रेमचन्द का कर्बला १९२८। बद्रीनाथ भट्ट का दुर्गावती १९३६। लक्ष्मीधर बाजपेयी का राजकुमार कुन्तल १९२८। जगन्नाथ प्रसाद मिलिन्द का प्रताप प्रतिष्ठा १९२८। वियोगी हरि का प्रबुद्ध यामुन १९२६। कृष्ण कुमार मुखोपाध्याय का तुलसी दास १९२६। उदय शंकर भट्ट का चन्द्रगुप्त मौर्य १९३१।

३. कौशीनाथ वर्मा का समय १९१७। प्रेमचन्द का संग्राम १९२२। कन्हैयालाल का देशदशा १९२३। लक्ष्मण सिंह का गुलामी का नशा १९२४।

४. जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी का मधुर मिलन १९१३। छविनाथ पांडेय का समाज १९२६। आनन्दी प्रसाद श्रीवास्तव का अछूत १९३०। जय गोपाळ कविराज का पश्चिमी प्रभाव १९३०। वनानन्द बहुगुणा का समाज १९३०। लक्ष्मी नारायण मिश्र का सन्यासी एवं राक्षस का मन्दिर १९३१। नरेन्द्र का नीच १९३१।

५. शिवनाथ शर्मा का चंदूल दास, एवं बहरी पंडित १९१४। गंगा प्रसाद श्रीवास्तव का उत्तर का १९२८, इन का आदमी १९३६, गड़बड़ भाला १९१८। रत्नाजी अंबा १९२८, एवं भूत

भी युग निर्माता का ऐतिहासिक महत्त्व अथवा प्रसाद के समकक्ष नवीन मार्ग बनाने का गौरव न पा सका। नाटककारों की इस भीड़ में उल्लेखनीय दो चार ही हैं। इनमें सबसे पहिले नाम आता है बद्रीनाथ भट्ट का। भट्ट जी ने पौराणिक (वेन चरित्र, कुसुवन दहन), ऐतिहासिक (चन्द्रगुप्त, तुलसीदास, दुर्गावती) और प्रहसन (चुंगी की उम्मीद-वारी, मिस अमेरिकन, लवङ्ग धोंधां, विवाह विज्ञापन) लिखे। इन नाटकों में ऐतिहासिक नाटक दुर्गावती का सर्वाधिक ख्याति प्राप्त हुई। इस नाटक में गाँड़वाने की विख्यात वीरगंगा दुर्गावती का प्रभाव पूर्ण चरित्र, चलती हुई भाषा और सरल संवादों में चित्रित है। संवादों में गद्य तथा पद्य दोनों को अपनाया गया है। भट्ट जी के प्रहसनों में परिष्कृत हास्य है। हिन्दी के प्रसिद्ध कहानीकार सुदर्शन जी के नाटकों का प्रणयन भी प्रधानतया इसी युग में हुआ।^१ ऐसा प्रतीत होता है कि प्रसाद युग की समाप्ति पर सुदर्शन जी ने नाटक क्षेत्र से संन्यास सा ले लिया। १९४० में प्रकाशित धूप छाँह नाटक तो इसी नाम के चित्रपट का रूपान्तर मात्र है और है साहित्यिकता से दूर। इन नाटकों में सुदर्शन के “अंजना” नाटक को मान प्राप्त हुआ था। इसमें अंजना एक आदर्श पतिव्रता के रूप में चित्रित है। इनका आनरेरी मजिस्ट्रेट भी एक सफल प्रहसन है। शिवनाथ शर्मा ने प्रहसन के क्षेत्र को अपनाया और भिन्न-भिन्न शैलियों पर कई प्रहसन लिखे।^२ ये प्रहसन समाज, देश और हिन्दी को दृष्टि में रखकर लिखे गये थे। हिन्दी सम्बन्धी प्रहसन ‘नागरी निरावर’ में नाटककार स्वयं प्रच्छन्न रूप में मातृभाषा के उद्धारार्थ चन्दा मांगता फिरता है। प्रहसनों का हास्य बुरा नहीं है किन्तु बीच-बीच में अंग्रेजी का प्रयोग उचित नहीं हुआ है। कलियुगी प्रह्लाद में तो अंग्रेजी की भरमार है। हास्योत्पादन की दृष्टि से वहशी पंडित प्रहसन अच्छा है। श्री जगन्नाथ प्रसाद जी मिलिन्द ने एक नाटक “प्रताप प्रतिज्ञा” लिखकर खूब नाम बटोरा है। इस नाटक का बार-बार अभिनय हुआ है और हिन्दी के पाठ्यक्रमों में भी इसे गौरव पूर्ण स्थान मिला है। इसकी भाषा प्रभावपूर्ण, प्रांजल, रसमय और ओज भरी है। इस नाटक की एक विशेषता है कि इसमें एक भी स्त्री पात्र नहीं है, तब भी यह लोक प्रिय हुआ। इसी युग में प्रेमचन्द ने उपन्यास, कहानी का क्षेत्र छोड़ कर नाटकों पर हाथ

द्वारा १९२५। क. नरहर प्रसाद उपाध्याय का आत्म दर्शन और परकट सस १९२२। गोविंद कलन मंग का कर्पूर का ज्योति १९२३। रामदास गोड का ईशगोप न्याय १९२४। यही नाम भट्ट का लवङ्ग धोंधां १९२६, विवाह विज्ञापन १९२७ और मिस अमेरिकन १९२९। उग्रजी का चार बेचारे १९२९। ठाकुर दत्त शर्मा का भूल चूक और नट नटन १९२९। सुदर्शन का आनरेरी मजिस्ट्रेट १९३९।

१. दयानन्द (ऐतिहासिक), जगन्दा (पौराणिक) और आनरेरी मजिस्ट्रेट (प्रहसन)

२. मानवी कर्मोपान, नगरी निरावर, चन्दा मांगता फिरता, कलियुगी प्रह्लाद, नागरी निरावर, चच्छन्न दास, वहशी पंडित।

आजमाया और दो नाटकों—संग्राम एवं कर्बला—का निर्माण किया। किन्तु शीघ्र ही प्रेमचन्द्र जी को पता चल गया कि मेरा क्षेत्र यह नहीं है। मैथिली शरण जी गुप्त ने भी तिलोत्तमा और चन्द्रहास के निर्माण द्वारा देखना चाहा कि प्रसाद जी की नाई क्या मैं भी कवि होकर नाटककार बन सकता हूँ किन्तु तिलोत्तमा और चन्द्रहास-दो नाटकों के बाद उन्होंने इस क्षेत्र को तलाक दे दिया।

आधुनिक युग (१९३३ से आज तक)

आधुनिक युग में हिन्दी का अभूत पूर्व विकास हुआ है। नाटक क्षेत्र में भी हिन्दी ने लम्बे उग भरे हैं, बहु संख्यक नाटककारों ने हिन्दी का शृङ्गार किया है और निरंतर कर रहे हैं। दुर्भाग्य है कि स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद हिन्दी राजभाषा के आसन पर विराजमान हो गई है, कई प्रान्तों की अपनी भाषा है, इतने पर भी हिन्दी का अपना रंगमंच नहीं बना है। यही कारण है कि बंगाल और मराठी के सहस्र हिन्दी का नाटक साहित्य समृद्ध और गौरव पूर्ण नहीं है, हां नाटकों की संख्या निरंतर बढ़ती जा रही है। यदि हिन्दी प्रेमियों ने हिन्दी रंगमंच की स्थापना की और ध्यान दिया होता तो हिन्दी नाटक गर्व से ऊपर उठ जाता। सर्व मान्य रंगमंच के न होते हुए भी नाटकों और नाटककारों की संख्या संतोष प्रद है और हिन्दी की यश वृद्धि में सहायक है। आज अनेक यशस्वी नाटककार अपनी लेखनी और शैली के बल पर हिन्दी नाटक का भव्य भंडार भर रहे हैं।

पौराणिक नाटक—आधुनिक युग में नाटकों की कुछ धाराएँ पहिले से चलती आ रही हैं और कुछ नवीन हैं। नाटकों की पौराणिक धारा ब्रज भाषा काल में बड़ी विशाल थी। संस्कृत के पौराणिक नाटकों के अनेक पद्य बद्ध अनुवाद हुए थे। भारतेन्दु युग में भी नाटकों की पौराणिक धारा तीव्र प्रभाव से बहती रही और पौराणिक नाटकों की उपज सबसे अधिक हुई। प्रसाद युग में यह धारा कुछ क्षीण हुई। आधुनिक युग में तो यह धारा अत्यन्त दुर्बल और कृशकाय बन गई है।^१ पौराणिक नाटक दो प्रकार के हैं—(१) वे जो परम्परागत पद्धति को अपनाए हुए हैं एवं उनमें अतिमानवीय एवं

१. उदय शंकर भट्ट का अंबा १९३५। सेठ गोविन्ददास का कर्त्तव्य १९३५। चतुरसेनशारत्री का मेघनाथ १९३६। उदयशंकर भट्ट का सागर विजय, मत्स्य गंधा १९३७ एवं विश्वामित्र १९३८। किशोरी लाल बाजपेयी का सुदागा १९३९। चतुरसेन शारत्री का सीताराम १९३९। पांडेय वैचन रामो उग्र का गंगा का वेद्य १९४०। विश्वंभर सहाय व्याकुल का बुद्ध देव १९४०। चतुरसेन शारत्री का श्रीराम १९४०। उदयशंकर भट्ट का राधा १९४१। डा० लक्ष्मण स्वरूप का नल दमयंती १९४१। डा० कैलाशनाथ भटनगर का श्री कस्त १९४१। लक्ष्मी नारायण मिश्र का नारद की वीणा १९४६। मे० गोविन्ददास का कर्ण १९४६। देवराज दिनेश का रावण १९४८। लक्ष्मी नारायण मिश्र का अकल्प १९५६।

अलौकिक प्रसंग एवं पात्र दिखाई देने हैं जैसे कि भट्ट जी का अंधा, सगर विजय, मलय गंधा और विश्वामित्र; पंडित्य वेचन शर्मा उग्र का 'गंगा का वेग' और डा० कैलाश नाथ भटनागर का 'श्री वन्द्य' । (२) दूसरे प्रकार के वे पौराणिक नाटक हैं जिनमें मात्र, मानव हैं, प्रसंग इसी जगत के हैं और अलौकिकता को दूर रक्खा गया है । सेठ गोविन्ददास के कर्तव्य (पूर्वाद्ध) और उत्तराद्ध के नायक राम और कृष्ण मानव हैं । उनके नाटक 'कर्ण' का नायक कर्ण भी लौकिक है । आधुनिक युग के पौराणिक नाटकों में वर्तमान की समस्याओं को भी स्थान मिला है । कर्ण नाटक में जातिभेद और विवाह समस्याओं को उभारा गया है ।

ऐतिहासिक नाटक—पौराणिक नाटकों की धारा जिस अनुपात में इस युग में क्षीण हुई है, उसी अनुपात में ऐतिहासिक नाटकों का निर्माण बढ़ा है ।^१

ऐतिहासिक नाटक दो प्रकार के प्राप्त होते हैं—(१) प्रसाद परम्परा के हिन्दू कालीन इतिहास पर आधारित नाटक जिनमें प्राचीन भारत एवं भारतीय वीरों का उदात्त चरित्र अंकित है । चन्द्रगुप्त विद्यालंकार के अशोक और रेवा; सुदर्शन का सिकंदर, सेठ गोविन्ददास के हर्ष और शशिशुभ्र—इसी प्रकार के नाटक हैं । इन

१. उदय शंकर भट्ट का विक्रमादित्य एवं 'दाहर या सिंह पतन १९३४ । हरि कृष्ण प्रेमी का रक्षा बन्धन १९३४ । श्यामा कांत पाठक का मुन्दल केसरी १९३४ । हारिका प्रसाद मोर्य का हैदर अली १९३४ । भगवती प्रसाद पांथरी का काठपी १९३४ । धनाराम का वीरगंगा पटना १९३४ । गोविन्द बल्लभ पंत का राजकुट १९३५ । सेठ गोविन्द दास का हर्ष १९३५ । चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का अशोक १९३५ । हरि कृष्ण प्रेमी का प्रतिशोध एवं शिवासाधना १९३७ । उपेन्द्र नाथ अशक का जय पराजय १९३७ । लक्ष्मी नारायण मिश्र का अशोक १९३७ । गोपाल चन्द्र देव का सरजा शिवाजी १९३७ । कैलाश नाथ भटनागर का कुषाल १९३७ । शिवदत्त रमानी का सीमाङ्ग केशरी १९३८ । सत्येन्द्र का मुक्ति पथ १९३८ । परिपूर्णा नन्द का रानी भवानी १९३८ । मायादत्त नैथानी का संयोगिता १९३९ । मुरारी शरण सांगलिक का मोरा १९४० । हरिकृष्ण प्रेमी का स्वप्न भंग १९४० । सेठ गोविन्द दास का 'कुलीनता' १९४० । चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का अंतःपुर का द्विद्व १९४० । हरिकृष्ण प्रेमी का मन्दिर १९४२ । सेठ गोविन्द दास का शशिशुभ्र १९४२ । हरिचन्द्र सेठ का पुरु और अलैकनैडर १९४२ । चन्द्रगुप्त विद्यालंकार का रेवा १९४२ । उदयशंकर भट्ट का मुक्ति पथ १९४४ । लक्ष्मीनारायण मिश्र का गरुडध्वज १९४५ । वृन्दावन लाल वर्मा का काश्मीर का काया, फूली की बोली १९४७ एवं आंसी की रानी १९४८ । हरिकृष्ण प्रेमी का उदरार १९४९ । उदयशंकर भट्ट का शब्द विजय १९४९ । वृन्दावन लाल वर्मा का पूर्व की ओर, बीगल, और जम्शिर नाद १९५० । लक्ष्मीनारायण मिश्र का कसरत १९५० । कर्मानंदा नन्दराज का राजाजी १९५१ । वृन्दावन लाल वर्मा का अलौकिक विजय १९५३ । लक्ष्मीनारायण मिश्र का आचार्य चण्डिका १९५३ । सेठ गोविन्द दास का अरिभक्त १९५७ । हरिकृष्ण प्रेमी का सिकंदर १९५८ । लक्ष्मीनारायण मिश्र का जगत गुरु १९५८ और भारतीय । जगदीश चन्द्र जगन्नाथ का क्रोडकै । कर्मानंदा नन्दराज का आदित्य सेन ।

नाटकों में भी प्रसाद जी के समान इतिहास तत्व की प्रधानता है एवं नाटक अन्तर्वाह्य संघर्ष से सम्बन्ध हैं। हाँ, कथा में ये सुलभे हुए हैं; भाषा इनकी सरल है और अभिनय का इनमें ध्यान रखा गया है। (२) दूसरे प्रकार के वे नाटक हैं जो मुस्लिम काल के इतिहास से सम्बद्ध हैं जिनमें राजपूत और मराठा वीरों की वीरता एवं देशभक्ति उज्वल रूप में चित्रित है। सभी ऐतिहासिक नाटकों में आधुनिक समस्याओं का प्रवेश हुआ है। हरिकृष्ण प्रेमी ने अपने नाटकों—रत्नाबंधन, स्वप्नभंग, मित्र, आहुति, शिवासाधना—में हिन्दू-मुस्लिम ऐक्य का शख फूँका है। प्रेमी जी के नाटक रत्ना बंधन में अक्रूतोद्धार की समस्या उठाई गई है और शिवासाधना तथा प्रतिरोध में देश प्रेम और स्वातंत्र्य भावना को स्थान मिला है।

समस्या नाटक—भारतेन्दु एवं प्रसाद युग में सामाजिक, राजनीतिक एवं प्रेम नाटकों का प्रणयन बड़ी संख्या में हुआ था। ऐसे नाटकों का निर्माण आज भी अनवरत गति से हो रहा है किन्तु इन नाटकों को अब समस्या नाटक कहा जाता है। प्राचीन सामाजिक, राजनीतिक और प्रेम नाटकों एवं आधुनिक समस्या नाटकों में दृष्टिकोण का अन्तर, प्रचलन है, शिल्पविधि का तो है ही। दृष्टिकोण के भिन्न हो जाने से शिल्प विधि में कुछ अन्तर तो अवश्य आही जाता है जैसे कि अब पात्रों पर ध्यान अधिक केन्द्रित रहता है और उसकी मानसिक क्रियाओं एवं प्रतिक्रियाओं को अधिक परखा जाता है। आज का नाटककार इनमें व्यक्ति और उसके मन को प्रधानता देने लगा है, व्यक्ति और समाज के संघर्ष को मनोवैज्ञानिक दृष्टि से निहारने लगा है। नाटककार इन नाटकों में राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक एवं व्यक्तिगत समस्याओं की उलझनों को सामने लाता है, एवं उनका समाधान भी प्रस्तुत करता है। कभी-कभी वह उलझनों को सामने रख कर अदृश्य हो जाता है। भारतेन्दु एवं प्रसाद कालीन नाटकों में घटनाओं को महत्त्व प्राप्त था तो अब है पात्रों के जीवन को, विशेषतया अन्तर्जीवन को। भारतेन्दु एवं प्रसाद कालीन सामाजिक, राजनीतिक एवं प्रेम नाटकों में भावुकता का प्रचलन स्थान था तो आज के इन नाटकों में बौद्धिकता को है। मनोविज्ञान, बौद्धिकता, वर्ग संघर्ष, समाजता का अधिकार, अहम भावना, रूढ़ि विरोध, वैज्ञानिक दृष्टि, यथार्थ और वास्तविक जीवन की ईंटों से समस्या नाटकों का भवन निर्माण हुआ है। आधुनिक युग की यह सबसे सबल धारा है और बहुत बड़ी संख्या में समस्या नाटकों का निर्माण हुआ है।^१

१. लक्ष्मीनारायण मिश्र का मुक्ति का रहस्य १९३२; कर्नूलकर का नाटक, एवं सिन्दूर की बोली १९३४। प्रेम महायसिंह का नवयुग १९३०; नाटक १९३५। नाटकीय-समस्या मिश्र का आधोरात १९३७। पांडेयवैद्यन शर्मा उग्रका डिप्टेर १९३० एवं चुम्बन १९३८। गोबिन्द वल्लभ पन्त का अग्रर की बेटी १९३७। पृथ्वी नाथ शर्मा का दुविधा

इन समस्या नाटकों की प्रधान विशेषताएँ इस प्रकार हैं—

(१) नाटककार समाज की विषमताओं, प्रचलित प्रथाओं, कुरीतियों, वर्ग के स्वार्थों और व्यक्ति की कुंठाओं पर प्रहार करता है।

(२) नाटकों में प्रस्तुत समस्याएँ बौद्धिक रूप ग्रहण करती हैं, भावनात्मक नहीं।

(३) मनोविज्ञान, वास्तविकता, स्वाभाविकता और वैज्ञानिक दृष्टिकोण पर लेखक का विशेष ध्यान रहता है।

(४) कथा की सरलता, भाषा की सुबोधता और चरित्र की दुर्बोधता इन नाटकों में प्राप्त होती है।

(५) समस्या नाटकों में नारी, निम्न और मध्यम वर्ग को अधिक महत्त्व मिला है।

(६) ये नाटक संघर्ष सम्पन्न हैं। यह संघर्ष व्यक्ति और समाज का है, समाज और वर्ग का है, समाज-समाज का भी है। अन्तःसंघर्ष के चित्रण की ओर नाटककार विशेष आकर्षित होता है।

गीतिनाट्य—ब्रजभाषा काल के सभी नाटक पद्य नाटक हैं। इसी परम्परा का नहुष नाटक है जो भारतेन्दु जी के पिता गिरधर दास जी का है और जिसमें कभी-कभी 'गद्य महाराज' मंच पर कठिनता से दर्शन देते हैं। गणेश कवि का नाटक 'प्रद्युम्न विजय' पद्यात्मक है। भारतेन्दु काल में भी पद्यात्मक या गीतिनाट्य लिखे जाते रहे। द्विजदास कृत राम चरित्र नाटक, देवकी नन्दन त्रिपाठी कृत रामलीला नाटक, शिवशंकरलाल वाजपेयी कृत राम यश दर्पण इत्यादि कई पद्य नाटकों का निर्माण हुआ। प्रसाद जी का करुणालय इस परम्परा को एक नवीन और पुष्ट मोड़ दे देता है।

१९३८ एवं अग्राधी १९३९। भगवती प्रसाद वाजपेयी का छलना १९३९। सुख नारायण शुक्ल का खेतिहर देश १९३९। शारदा देवी का विवाह मंडप १९३९। वृन्दावन लाल वर्मा का धीरे-धीरे १९३९। उपेन्द्रनाथ अशक का स्वर्ग की कज्जल १९४०। सेठ गोविन्द दास का सेवापथ १९४० एवं विद्यादा १९४१। हरिकृष्ण प्रेमी का अग्रा एडें नंदन १९४१। पंडित वेचन शर्मा का आगम १९४१। चन्द्र, रोमक पांडेय का नील में हार १९४१। सेठ गोविन्द दास का स्थग या प्रथम १९४२, अज्ञेय कथा १९४२ एवं पंक्तिस्थान १९४२। प्रतापसलाल वर्मा का राखी की लाल १९४२। सेठ गोविन्द दास का 'साल दिने' और 'मिर्चक और अमरी' १९४७। वृन्दावनलाल वर्मा का 'बान की फाँस' १९४९, 'पति हान' १९४९ एवं 'विद्युत् की लोठ' १९५०। भगवती प्रसाद मिर्चिक का संघर्ष १९५०। गणवती पन्नाड वाजपेय का छंदना एवं वृन्दावनलाल वर्मा का नीलकण्ठ १९५१ एवं मंगल गूढ १९५३। उदयशंकर मद्र का कार्तिकी १९५३। वृन्दावन लाल वर्मा का केवट १९५४, निम्नर १९५५। अज्ञेय नारायण नात का अन्तः कुण्ड १९५५। उदयशंकर मद्र का वापस १९५५। सेठ गोविन्ददास का 'निर्गमन-राजतन्त्र' १९५५।

आधुनिक युग में भी पञ्च एतन् गीति नाटकों की परम्परा बराबर आगे बढ़ रही है। गीति नाटक लिखने वालों में पं० उदयशंकर भट्ट का नाम सर्वोपरि है जिन्होंने मन्स्यगोष्ठा, विश्वामित्र, रावा, शकुन्तला, विक्रमोर्वशी एवं मेघदूत नामक पद्य-नाटक या गीति नाटकों की रचना की है। इस युग के अन्य गीति नाटक ये हैं—हरिकृष्ण प्रेमी का स्वर्ण विहान, निरालाजी का पंचवटी, सेठ गोविन्ददास का स्नेह और स्वर्ण, भगवतीचरण धर्म का तारा, धर्म वीर भारती का अथा युग और कनुप्रिया, गिरिजा कुमार माधुर का इन्दुमती, मिदिकुमार का कवि, आरसीप्रसादसिंह के मदनिका और धूप छांह, दिनकर का मगव महिमा, केदारनाथ मिश्र के काल दहन, सबर्त्त और स्वर्णोदय, अनिलकुमार के मदन दहन, जन भारत और फाग, गौरीशंकर मिश्र का राजा परीक्षित, प्रफुल्लचन्द श्रोत्रा का इन्द्रावन, उपा देवी मित्रा का प्रथम छाया, हंसकुमार का मिलन यामिनी।

एकांकी^१ और रेडियो रूपक इस युग को विशेष देन हैं। प्रायः सभी एकांकीकार, रेडियो रूपक लिख रहे हैं। आधुनिक युग के कुछ उल्लेखनीय नाटककारों का संक्षिप्त परिचय नीचे दिया जाता है।

प्रसाद परम्परा के ऐतिहासिक नाटककार हैं हरिकृष्ण प्रेमी।^२ प्रसादजी ने अपने नाटकों की सामग्री भारतीय इतिहास के हिन्दू काल से ग्रहण की थी तो प्रेमीजी ने मुस्लिम काल से ली है। स्वर्ण विहान, छाया और वन को छोड़कर शेष सभी नाटक इस काल से जुड़े हैं। प्रेमीजी पर गांधी युग का पूरा प्रभाव है। इनके नाटकों का प्रधान स्वर है “हिन्दू-मुस्लिम भाई-भाई।” अछूतोंद्वारा और देश-प्रेम भावनाओं को भी मुख्य स्थान मिला है। नाटकों में इतिहास तन्त्र की रत्ना के साथ-साथ कल्पना का सुन्दर सामंजस्य प्राप्त होता है। पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र^३ इस युग के विशिष्ट नाटककार हैं। मिश्रजी ने समस्या नाटकों का सृजन कर हिन्दी साहित्य के एक बड़े अभाव की पूर्ति की है। इयतन और शां के प्रभाव को बौद्धिकता के रूप में ग्रहण करके मिश्रजी ने प्रसाद कालीन भावुकता का विरोध किया है। ‘मुक्ति का रहस्य’ की भूमिका में नाटककार कहता है—“लेखक की सबसे बड़ी चीज उसकी भावुकता नहीं, उसकी ईमानदारी है।”

१. एकांकी के लिए इसी घाट में आगे पढ़िए “हिन्दी में एकांकी का विकास।”

२. स्वर्ण विहान, पाताल विजय, रत्ना बन्धन, १९३४, शिवा साधना १९३७, प्रतिशोध १९३७, आहुति १९४०, स्वप्न संग १९४०, छाया १९४१, बन्धन १९४१, मित्र १९४२, विपपान १९४२, उद्धार १९४६, शपथ १९५१, संरक्षण १९५८।

३. राजदूत का मंदिर, मन्थाप्री, मुक्ति का रहस्य, राजयोग, सिन्दूर की होली, आधी रात, अशोक, मातृध्वज, नारद का योग, गुडिया का घर, बस्तराज, वितस्ता की लहरें, चक्रव्यूह, दशाश्वमेध, ईशाना में यज्ञ।

लेखक भावुकता में जिन्दगी की घड़कन नहीं पाता है। फलतः भावुकता का विरोध करते हुए कहता है “बुद्धिवाद किसी तरह का हो, किमी फाटि का हो, समाज या साहित्य की हानि नहीं कर सकता।” नाटक यदि दृश्य काव्य है तो उसमें बौद्धिकता के मैदान की आवश्यकता के साथ भावुकता की पुष्प-कारियों की जल्दत भी पड़नी ही चाहिए। मिश्रजी इसी भावुकता को नाटक के क्षेत्र से निर्वासित करना चाहते हैं, यद्यपि वे स्वयं कहीं-कहीं भावुकता भरे स्थलों का निर्माण कर जाते हैं। मिश्रजी ने पश्चिमी शैली का भारतीय वातावरण में सुन्दर प्रयोग किया है और हिन्दी को अच्छे नाटकों का दान दिया है। फलतः नाटक जगत में उन्होंने अपना महत्वपूर्ण स्थान बना लिया है।

सेठ गोविन्ददास ने सबसे अधिक नाटक लिखे हैं। सेठजी ने ऐतिहासिक, पौराणिक,^१ समस्या^२ नाटक एवं प्रहसनों^३ की रचना की है। प्राचीन भाषा के समान सेठजी ने एक पात्री रूपकों^४ की रचना की है। शिल्प विधि की दृष्टि से यह एक नवीन प्रयोग है। सेठजी का जीवन राजनीतिक क्षेत्र में कट्य है, फलतः राष्ट्रीयता का प्रतिबिम्ब उनके नाटकों में दिखाई पड़ता है। नाटककार ने सभी नाटकों में कुछ समस्याओं को अपनाया है, यहाँ तक कि पौराणिक नाटकों में भी। कर्ण में अश्वत्थमान और शूद्र समस्या को पकड़ा है तो कुलीनता में जाति भेद पर प्रहार किया है। इन सभी नाटकों में नाटकीय कौतूहल प्राप्त होता है।

पं० उदयशंकर^५ भट्ट भी इस युग के उल्लेखनीय नाटककार हैं। भट्टजी इधर उपन्यास की ओर अधिक मुड़ गए हैं। भट्टजी अपने काव्य या गीति नाटकों के निर्माण के लिए प्रसिद्ध हैं। ऐतिहासिक नाटकों के क्षेत्र में नाटककार एक और सुक्तिपथ में गीतमधुद्र के समय को ग्रहण करता है तो दूसरी ओर दाहर में आठवीं शताब्दी

१. अशोक, सिंहल दीप, शक्तिपथ, कुलीनता, सिद्ध से गृहस्थ गृहस्थ से भिन्न, हर्ष, विक्राम, विजय वैलि, शेरशाह, अशोक, राजा, राजा, राजा, राजा, भारतन्दु, महात्मा।

२. कर्तव्य (पूर्वोक्त एवं उत्तराद्ध) काव्य, रनेह या स्वर्ग।

३. विश्व प्रेम, प्रकाश, तवरस, सिद्धान्त-स्वातंत्र्य, दलित कुमुद, पतित सुमन, पाकिस्तान, भूदान, सेवापथ, दुःखे क्यों, सन्तोष कहाँ, सुख किसमें, महल किसे, बड़ा पापी कौन, त्याग या ग्रहण, हिंसा या अहिंसा, प्रेम या पाप, चरित्र का अंगीत।

४. भविष्य वाणी, जाति उत्थान, विदेशीय, राजा राजा, राजा पावर, अर्थ जागृत।

५. शान और वन, एक दूरान, प्रलय और सृष्टि, अलक्षणा, सच्चा जीवन।

६. विक्रान्तरेणु १९३३, दाहर अथवा भिन्न पतन १९३४, अर्ध १९३५, सदा विजय १९३७,

मस्स गंध १९३७, विरवसिध १९३८, चरित्र १९३९, सदा १९४०, राजा राजा १९४०,

सुक्तिपथ १९४४, गृहस्थ जीवन १९४६, कविदान १९४७, नेत्र १९४७, विक्रान्तरेणु १९४७,

पार्वती १९५८।

के मुश्किल आक्रमण को । इनमें नाटककार वर्तमान समस्याओं को भी धुलामिला कर रख देता है । वह धार्मिक कट्टरता, सामाजिक विपमता और रूढ़िवादना पर प्रहार करता है । शिल्प विधि में एक ओर प्रसाद-भारतेन्दु के लम्बे स्वगत कथन हैं एवं गीत-पद्य बाहुल्य है तो दूसरी ओर आधुनिक मनोविज्ञान एवं द्रन्द्र भी । श्री उपेन्द्रनाथ अशक ने भी अपने नाटकों में समाज को और उसकी समस्याओं को पकड़ा है, फलतः जय पराजय के अतिरिक्त सभी नाटक सामाजिक^१ हैं । अशक जी स्वयं स्वीकार करते हैं कि वे नाटकों में स्ट्रैण्ड वर्ग जैसी गहराई और तीखापन लाना पसंद करते हैं । इसी कारण उनके नाटक व्यंग्य एवं तीक्ष्णता भरे हैं । उनमें सामाजिक प्रहार से बायल व्यक्ति कराहता दिखाई पड़ता है, प्रतिहिंसा खम टोक कर धनी व्यक्ति और उसके समाज के मामने लोहा लेने आती है, प्यास भरा मन किसी को पुकारता है और मनोविज्ञान की गुन्थियाँ मस्तिष्क को उलभाती हैं । नाटकों का गुण है, अभिनय-सरलता ।

हिन्दी के प्रसिद्ध ऐतिहासिक उपन्यासकार श्री वृन्दावनलाल वर्मा ने नाटक निर्माण में भी भरपूर उत्साह दिखाया है एवं अनेक नाटकों की रचना की है^२ । ऐतिहासिक उपन्यासों की इतिहास प्रियता उनके ऐतिहासिक नाटकों में भी मिलती है । ऐतिहासिक उपन्यासों में आपने बुन्देलखण्डी जीवन को पकड़ा है किन्तु ऐतिहासिक नाटकों में यह दृष्टि नहीं है । आपके कुछ नाटकों का अभिनय हो भी चुका है । पं० गोविन्दवल्लभ पन्त भी उपन्यासकार के साथ-साथ सफल नाटककार भी हैं और आपने पौराणिक^३ ऐतिहासिक^४ एवं समस्या^५ नाटकों की रचना की है । पंतजी अपने नाटकों में काव्य न्याय को तुल्य लिए रहते हैं और यथा कर्म सुख-दुःख बाँट देते हैं । आपके नाटक प्रायः सुखान्त ही हैं । श्री रामवृक्ष वेनीपुरी ने भी कई नाटकों का निर्माण किया है^६ जो अभिनेय हैं । रेडियो रूपकों को दृष्टि में रखकर आप नाटकों का निर्माण अधिकतर करते हैं । वेनीपुरी जी की भाषा सबल और प्रवाहमय है ।

१. स्वर्ण की भक्तक, कौद, उड़ान, छठा बेघ, आदि मार्ग ।

२. राखी की लाज, फुर्तों की बोनी, बांस की फाँस, कारमीर का कांटा, भाँसी की रानी, हंस मधूर, मंगल मूत्र, खिनौने की खोज, पूर्व की ओर, बीरबल, केवट, नीलकण्ठ, कनेर ।

३. वरमाला ।

४. राजभुक्त, अन्तःपुर का छिद्र, ययाति,

५. अंगूर की बेटी, मिन्दूर विन्दी, बज्र की खोपड़ी ।

६. अम्ब पात्री, शकुन्तला, अमर ज्योति, खून की याद, गाँव का देवता, तथागत, नया समाज, विजेता, साता की माँ ।

पं० साताराम चतुर्वेदी जी अनवरत नाटकीय क्षेत्र के शृङ्गार में लगे हैं^१। आप नाटक-लेखक के साथ-साथ नाट्य शास्त्री भी हैं। फलतः नाट्य शास्त्र की दृढ़ आधार शिला पर आपके नाटकों का निर्माण हुआ है। अभिनय और शिल्प विधि के अनेक प्रयोग आपके नाटकों में प्राप्त होते हैं। अकेले 'अलका' नाटिका में शिल्पविधि के कई प्रयोग देखे जा सकते हैं। रंगमंच का शास्त्रीय एवं व्यावहारिक ज्ञान होने से आपके नाटक अभिनेय हैं और अनेकों का सफलता पूर्वक अभिनय हो चुका है।



१. देवता, बेचारा केशव, विश्वास, मंगल प्रभात, मेरी माँ, अलका, वाल्मीकि, सिद्धार्थ, वसन्त, अपराधी, प्रसन्न, शक्ती, रोतामणि पुष्पनिज, अजन्ता, महाकवि कालिदास, विक्रमादित्य, अरारकली, रविगण, इ.स.सूत्र।

भारत दुर्दशा, क्या नाट्य-रासक ?

भारतेन्दुजी के प्रति अन्य भाषा भाषियों द्वारा तो अन्याय हुआ ही था जैसे कि श्री हेमचन्द्रनाथदास गुप्त जयशङ्करप्रसाद से पूर्व हिन्दी में कोई नाटककार नहीं पाते हैं^१, हिन्दी आलोचकों और खोजकों द्वारा भी भारतेन्दु जी के प्रति अन्याय हुआ है। भारतेन्दु जी के नाटकों का शुद्ध मूल्यांकन आज तक नहीं हो पाया है। एक उदाहरण यहाँ ले लें। भारत दुर्दशा उनका प्रसिद्ध नाटक है। इसमें अनेक राजनीतिक एवं सामाजिक विचार बड़ी स्पष्टता और विशदता से अङ्कित हैं। यह नाटक बड़ा लोकप्रिय भी हुआ है। इसका अभिनय भी बहुत से स्थानों पर हुआ था। किन्तु इस नाटक के विषय में बड़े भ्रान्त मत स्थिर किये गये हैं।

हिन्दी संसार में 'भारत दुर्दशा' को नाट्य-रासक माना गया है। भारत दुर्दशा के सम्पादकों ने तो नाट्य-रासक मानकर इसकी भूमिका में अपने मत स्थिर किए ही हैं। आश्चर्य है कि केवल भारतेन्दु जी के नाटकों पर गम्भीर गवेषणात्मक प्रवन्ध प्रस्तुत करने वाले डॉ० वीरन्द्रकुमार शुक्ल ने भी यही किया है। उन्होंने तो अपने पूरे प्रवन्ध में डा० सोमनाथ एवं डा० प्रेमनारायण शुक्ल को शब्दशः ग्रहण किया है और भारतेन्दु जी के नाटकों के विषय में भ्रान्त मत बना लिए हैं। भारत दुर्दशा के सभी आलोचकों ने यह माना है कि नाट्यरासक के अधिकांश लक्षण 'भारत दुर्दशा' में नहीं हैं, फिर भी यह नाट्य-रासक है।

नाट्य-रासक के लक्षण क्या हैं—(१) एक अङ्क, (२) उदात्त नायक, (३) पीठमर्द उपनायक, (४) शृङ्गार सहायक सहित हास्य अङ्गीरस, (५) नायिका वासक सज्जा, (६) मुख एवं निर्वहण सन्धियाँ अथवा प्रतिमुख को छोड़कर शेष चारों सन्धियाँ, (७) दसों लास्यांग, (८) अनेक ताल और लय की स्थिति। ये नाट्य-रासक के लक्षण हैं।^३ स्वयं भारतेन्दु जी ने नाट्य-रासक के निम्न लक्षण दिये हैं। (१) एक अङ्क (२) नायक उदात्त, (३) नायिका वासक सज्जा, (४) पीठमर्द उपनायक, (५) अनेक

१. श्री हेमचन्द्रनाथदास गुप्त द्वारा लिखित पुस्तक—

Indian Stage Vol. IV page 226. "We donot find a real dramatist till Jai Shankar Prasad".

२. डा० वाष्णेश, डा० सत्यव्रत, प्रो० रामप्रकाश अग्रवाल इत्यादि।

३. साहित्य दर्पण, ६-२७७, २७८, २७९।

प्रकार के गान नृत्य । यदि भारतेन्दुजी के स्वयं के पाँचों लक्षणों को देखा जाय तो भारत दुर्दशा में (१) ६ अङ्क हैं । (२) नायक उदात्त नहीं । नायक किसे माना जाय यह भी एक प्रश्न है । यदि भारत ही को माना जाय तो उसमें उदात्तता कहाँ है । वस मूर्छित पड़ा है, जान वृक्षकर सोता है ।^१ (३) नायिका है ही नहीं, वासक सज्जा होने की बात दूर रही । (४) उपनायक किसे माना जाय, क्या भारत भाग्य को ? डा० दशरथ ओझा तो उसे प्रछन्न शत्रु मानते हैं जो प्रतिनायक ही हुआ ।^२ यदि भारत भाग्य को ही पीठमर्द माने तो इसमें भी भारत के गुण नहीं और नियमानुसार नायक के गुण कुछ कम मात्रा में पीठमर्द उपनायक में होने ही चाहिए ।^३ फिर भारत भाग्य में कौन सा गुण उच्चता का है ? वह तो आत्महत्या करके अपने पुरुषार्थ को कलाङ्कित करता है । न वह नायक की कुछ सहायता करता है । केवल पाँचवाँ लक्षण भारत दुर्दशा में है । फिर यह नाट्य-रासक कैसे कहा जा सकता है ?

यदि थोड़ा गम्भीरतापूर्वक देखें तो भूल मालूम हो जायेगी । वास्तव में 'भारत-दुर्दशा' शास्त्रीय नाट्य-रासक नहीं है । प्रमाण—(१) भारतेन्दुजी ने अपने नाटक नामक निबन्ध में रूपकं उपरूपकों के लक्षण देते हुए अपने द्वारा निर्मित नाटकों को उदाहरण स्वरूप रखा है । भाग्य के उदाहरण में उन्होंने स्थान दिया है, 'विपश्य विपमौपधम्' को । व्यायोग के उदाहरण में 'धनेजय विजय' दिया है; एवं प्रहसन के उदाहरणों में 'वैदिकी हिंसा' एवं 'अन्वेर नगरी' को रखा है । इसी प्रकार नाटिका के उदाहरण स्वरूप 'चन्द्रावली' का उल्लेख किया है तो सट्टक के उदाहरण में 'कपूर् मञ्जरी' को रखा है । किन्तु नाट्यरासक के लक्षण देकर 'भारत दुर्दशा' का नाम नहीं दिया । यदि वे इसे शास्त्रीय नाट्य-रासक मानते तो अवश्य इसका उल्लेख कर देते । (२) तब प्रश्न होता है कि नाट्य-रासक शब्द 'भारत दुर्दशा' नाटक के ऊपर क्यों लिखा हुआ है ? वास्तव में वहाँ लिखा है "नाट्य-रासक वा लास्यरूपक" । इससे पता चलता है कि नाट्य-रासक से उनका अभिप्राय है 'लास्य-रूपक' । लास्य का क्या अर्थ है ? भारतेन्दुजी ने लास्य का अर्थ नाचना किया है जिसमें गाना भी सम्मिलित है । वे कहते हैं—“ताण्डव और लास्य भी एक प्रकार के नाचने को ही कहते हैं ।” नाट्य-रासक की परिभाषा में दोनों लास्यरूपक के स्थान में उन्होंने लिखा है कि “अनेक प्रकार के गान नृत्य होते हैं ।” अतः लास्य-रूपक से उसका अभिप्राय गान एवं नृत्य से भरा नाटक है । इसे गीतिरूपक भी कह सकते हैं । हाँ, गीतिरूपक से इसमें कुछ अधिक

१. भारत भाग्य जो जान वृक्षकर सोता है उसे नीचे जगा सकेगा । (भारत दुर्दशा अङ्क ६)

२. हिन्दी नाटक—उद्भव और विकास, प्र० सं०, पृ० २४० ।

३. साहित्य वर्षण, ३-३६ ।

४. भारतेन्दु ग्रन्थावली, पहिला भाग, पृष्ठ ७१६ ।

विशेषता होगी। वह यह कि इसमें गीतों की स्थिति के साथ नृत्य की प्रधानता होगी। भारत दुर्दशा से स्पष्ट है कि उसमें गीतों की प्रधानता है और साथ ही नृत्य की भी। यह बात और भी स्पष्ट हो जायेगी यदि हम नील देवी' (गीति रूपक) और 'भारत दुर्दशा' (लास्य रूपक) का तुलनात्मक रूप से विचार करें। नील देवी में गीत की प्रधानता है, पर नृत्य की नहीं। भारत दुर्दशा में गीतों से अधिक नृत्य की प्रधानता है। भारत का प्रवेश करते हुए नाटककार कहता है, वह "शिथिल अंग प्रवेश करेंगा"। "निर्लज्जता दुपट्टा गिराती खानगियों के बेप में आती है", गाती नहीं है। भारत दुर्दशा "नाचता" है और गाता भी है, गाकर पुनः नाचता है और तब कुछ बोलता है। सत्यानाश फौजदार, नाचता हुआ प्रवेश करता है। आलास्य, जंभाई लेता हुआ धीरे-धीरे आता है और 'कुड़-कुड़ाता हुआ जाना है'। अन्धकार, 'खलिन नृत्य' करता आता है। यदि इसके विपरीत 'नील देवी' पर ध्यान दिया जाय तो वहाँ नाटककार तीन अप्सराओं तक कां (पहला दृश्य) गाने भेजता है, उन्हें नाचता नहीं। दूसरे अङ्क में शरीफ मुसलमान सरदारों की और देखकर गाता तो है पर नाचता नहीं। वह उठकर सबकी तरफ देखकर गाता है—“इस राजपूत से रहा होशियार, खबरदार” (दृश्य २)। और भी एक अक्सर बड़ा अन्ध्या था जब कि दो पात्र साथ-साथ नाचते। चौथे अङ्क में भटियारी एवं चपरगट्टू नाचकर गा सकते थे परन्तु नाटककार उनसे केवल गवाता है। और तो और जब महारानी सूर्य देवी गायिका के रूप में अमोर के सामने उसे मोहने ही के उद्देश्य से पहुँची थी तो नाटककार उनसे गवाता है, नृत्य नहीं कराता। 'जो हुकुम कह' 'रानी' गाती है।

रानी ने तीन गीत गाये, परन्तु, नाची वह एक बार भी नहीं। हाँ शराव के नशे में अमीर नाच उठा था जो स्वाभाविक था। वास्तव में 'गीतिरूपक' और 'लास्य-रूपक' में भारतेन्दु जी ने भेद किया है। इसी प्रकार 'गीति रूपक' (नीलदेवी) और औपेरा (भारत जननी) में भी भेद किया है।

(३) तीसरा एक और सबल प्रमाण है कि भारत दुर्दशा को वे 'लास्य रूपक' या नृत्य गीत रूपक मानते हैं, शास्त्रीय नाट्य-रासक नहीं और न अपनी परिभाषा का नाट्य-रासक। उन्होंने भारत दुर्दशा का प्राचीन शास्त्रीय लक्षण वाले नाटकों के अन्तर्गत न गिनकर नवीन नाटक माना है। रूपक उपरूपक के भेदों को समाप्त कर नाटक के नवीन भेदों का वर्णन करते हुए कहते हैं—“आजकल योरोप के नाटकों की छाया पर जो नाटक लिखे जाते हैं और बङ्ग देश में जिस चाल के बहुत से नाटक बन भी चुके हैं वे सब नवीन भेदों में परिगणित हैं।” इन्हीं नाटकों के अन्तर्गत वे भिन्न-भिन्न उद्देश्यों से लिखे हुए नाटकों का उल्लेख करते हुए देश-वत्सल नाटकों में 'भारत दुर्दशा' का भी उल्लेख करते हैं। जब भारतेन्दुजी ने इतनी स्पष्टता से अपनी सम्मति 'भारत दुर्दशा' के विषय में दे दी, तब क्यों इतनी भ्रान्ति हुई यह समझ नहीं पड़ता।

इस धारणा का कारण 'नाट्य-रासक' शब्द ही है। परन्तु तुरन्त उन्होंने 'या लास्य रूपक' लिखकर स्पष्ट भी कर दिया है कि नाट्य-रासक का अर्थ है लास्य रूपक।

शारदा तनय अपने प्रसिद्ध ग्रंथ 'भाव प्रकाश' में नाट्य-रासक को नृत्य गीत वाला नाटक कहते हैं,^१ विशेषतया नृत्य वाला। इस दृष्टि से तो 'भारत दुर्दशा' 'नाट्य-रासक' माना भी जा सकता है, अन्यथा नाट्य-रासक की जो 'साहित्य दर्पण' की शास्त्रीय परिभाषा है और जिसके आधार पर भारतेन्दु ने अपनी परिभाषा दी है, उस परिभाषा के आधार पर 'भारत-दुर्दशा' 'नाट्य-रासक' नहीं है।

चन्द्रावली नाटिका-विरही हृदय की पुकार

परिस्थितियाँ मानव के विचारों का मूल्य उसकी सफलताओं से मापती हैं। पर मानव का मूल्य उसकी सफलताओं में नहीं, उसकी अकांक्षाओं में निहित है। जीवन के लिए सतत गति, जीवन के लिए सतत लक्ष्य, यही तो हमारी अकांक्षाएँ हैं। इसीलिए तो भारतेन्दु सोचा करते थे, कहा करते थे और लिखा करते थे कि कितनी महान् हैं वे अकांक्षाएँ जो कभी सफल ही नहीं होतीं और सर्वदा अकांक्षाएँ ही बनी रह जाती हैं। भारती के इस वरद पुत्र ने कभी भौतिक सफलताओं की बात भी न सोची। रूढ़ियों ने उसे तिरछी दृष्टि से देखा इसलिए उसने रूढ़ियों का बन्धन ही तोड़ डाला और सर्वदा एक गति से, एक विश्वास से तथा एक लक्ष्य से लिखता गया—

चाहिबे की चाह, काहू की न परवाह; नेही
नेह के दिवाने सदा सुरत निमानी के।
सरवस रसिक के, दास दास प्रेमिन के
सखा प्यारे कृष्ण के गुलाम राधा रानी के ॥

ऐसे परम प्रेमी हृदय को कठोर ठेस पहुँची। जाति और वर्ण वालों ने निन्दा करनी आरम्भ की। भारतेन्दु जी पर व्यंग्य बाण छोड़े जाते थे—“मसाल काहे ले जायें?” “महराजन का मुँह देखै के।” कारण था, उनका सौन्दर्य पारखी हृदय। भारतेन्दुजी बड़े रसिक थे। इसी रसिकता ने उनको एक शोर मानवी लावण्य में बाधा तो दूमरी और मदनमोहन का भक्त बनाया। वे गान और नृत्य के अनुरागी तो थे ही, आकर्षक मुखड़े के भी थे। वेश्याओं के हाव भाव पर लुटकर तो पुरस्कार दिया ही जाना था। अतः स्वाभाविक था, समाज की नजरें टेढ़ी होतीं। इधर-उधर खुले रूप में निन्दा की बोझारें होतीं। भारतेन्दु जी के नवनीत हृदय को ठेस पहुँचनी ही थी।

साहित्य-प्रेमियों का आदर भी उसी उन्मुक्त हृदय से होता था जिससे रूपांगनाओं का। धन की चिन्ता तो हमारे इस दान वीर ने कभी की ही नहीं। उसका तो कथन था—‘इसने मेरे पुस्तिकाओं को खाया है, मैं इसे खाकर छोड़ूँगा।’ छोटे भाई ने अपने भाग में अधिक पा ही लिया था। शेष, ऋण भार से दब गया। गरीबी अभय होने

लगी। वे ही चाटुकार जो पहले नलने चाटते थे, अब आँखें दिखाने लगे। विभिनों की धमकियाँ आती थीं।

उस पर सरकार ने भी वक्र दृष्टि की। उपाधि तो छीनी ही, भारतेन्दु जी की पुस्तकों एवं पत्रों पर भी रोक लगा दी कि वे सरकारी संस्थाओं में प्रवेश न पा सकें। प्राणों से प्रिय पत्र 'कवि-वचन सुधा' भूखों मरने लगा था। इस प्रकार चारों ओर से कष्ट दल उमड़ रहा था, प्रायः निन्दा ही निन्दा हाथ पड़ रही थी। इसी अवस्था का चित्रण १९३२ में लिखित 'प्रेमजोगिनी' में पाया जाता है। भारतेन्दु जी का लुब्ध एवं पीड़ित हृदय सूत्रधार के मुख द्वारा चीत्कार कर रहा है ?

“क्या सारे संसार के लोग सुखी रहें और हम लोगों का परम वन्धु पिता मित्र-पुत्र सब भावनाओं से भाविन प्रेम की एक मात्र मूर्ति, सत्य का एक मात्र आश्रय, सौजन्य का एक मात्र जीवन दाता, हरिश्चन्द्र ही दुखी हो। (नेत्र में जल भर कर) — हा सज्जन शिरोमण कुल्य चिंता नहीं, तेरा तो वाना है कि कितना भी दुख हो उसे मुख ही मानना। लोभ के परित्याग के समर्थ नाम और कीर्ति तक का परित्याग कर दिया है, और जगत से विपरीत गति चल नूने प्रेम की टकसाल रखी की है। क्या हुआ जो निर्दय ईश्वर तुझे प्रत्यक्ष आकर अपने अंक में रखकर आदर नहीं देता और खास लोग तेरी नित्य एक नई निन्दा करते हैं, और तू संसारी वैभव से भूषित नहीं है। तुझे इससे क्या ? प्रेमी लोग जो तेरे और तू जिन्हें सरवभ है वे जब जहाँ उत्पन्न होंगे तेरे नाम को आदर से लेंगे और तेरी रहन सहन को अपनी जीवन पद्धति समझेंगे। (नेत्रों से आँसू गिरते हैं) मित्र, तुम तो दूसरों का अपकार और अपना उपकार दोनों भूल जाने हो, तुम्हें इनकी निन्दा से क्या ? इतना चिन्त क्यों लुब्ध करते हो ? स्मरण रखो ये कीड़े ऐसे ही रहेंगे और तुम लोक बहिष्कृत होकर भी इनके सिर पर पैर रखके विहार करोगे, क्या तुम अपना यह कवित भूल गये—

‘कहूँगे सबैही नैन नीर भरि भरि पाछे

प्यारे हरिश्चंद की कहानी रह जायेगी।’

प्यारे हरिश्चंद का प्रेमी हृदय कसका, तड़पा और रोया। दुखी हृदय के ऊँचे उच्छ्वासों ने आकाश के हृदय में घाव कर दिये। मन भौतिक प्रेम में रमता रमता ईश्वरीय प्रेम पर जाकर टिक गया। वनिये के लड़के द्वारा मियाँ 'रसखान' ने बाल गोपाल से परिचय प्राप्त किया अथवा 'मानिनी' के मान ने उनके हृदय को ईश्वरोन्मुख कर दिया। सर की "चिंता" के भौतिक सौंदर्य ही ने उन्हें कृष्ण रंग में विभोर किया। हरिश्चंदजी ने श्रीमान्दी नन्दरत्न पर तन तन श्रद्धाञ्जलि किया और इसी के द्वारा कृष्ण रस चाना। 'सुन्दरली' के रंग में उनकी आत्मा की कृष्ण दिव्यम में गली और कल्पती है। जितना हाथ उन्हें सौंदर्य उपायक चढ़कर निर्दलीय उदराना, उतनी

नीत्र गति में उनका हृदय गौरव की ओर भापटना । १९३३ में चंद्रावली नाटिका का अवतार हुआ । उस समय तक उनके आकुल हृदय को शांति एवं दृढ़ता प्राप्त हो चुकी थी । तभी तो सत्रधार कहता है :—

जग जिन तुन सम करि तज्यौं, अपने प्रेम प्रभाव
करि गुलाब सौं आचमन, लीजत बाकी नांव
चंद टरै सूखै टरै टरै जगत के नेम
यह हृद थी हरिश्चंद्र को टरै न अविचल प्रेम

प्रेम जोगिनी एक अपूर्ण नाटिका है । अनुमान है यदि कहीं यह पूर्ण हो जाती तो माधवी मल्लिका के जीवन के सम्बंध में हमें बहुत कुछ ज्ञात होता । पर वह निराशा से भरी दुःखान्त नाटिका होती । चंद्रावली तक आते-आते पतभङ्ग का मौसम बहुत कुछ समाप्त हो गया था । बहुत सम्भव है चंद्रावली के रूप में माधवी या मल्लिका ही छिपी बैठी हो और योगिन का वेश बनाकर मिलने वाले स्वयं हरिश्चंद्रजी ही हों । भारतेन्दुजी के जीवन का यह गुप्त अंश यदि प्रकट हो जाय तो इन दोनों नाटिकाओं पर बहुत प्रकाश पड़े ।

जो हो चन्द्रावली में वियोगी हृदय का करुण-क्रन्दन है । यह तो सभी स्वीकार करते हैं कि 'चन्द्रावली' में भारतेन्दु जी ने हृदय निकाल कर रख दिया है । अन्न में संयोग के होते हुए भी नाटिका आदि से अन्त तक विरह व्यथा से आप्लुत है । वियोग ही प्रेम की कसौटी है । विरह द्वारा ही स्नेही मन की दृढ़ परीक्षा होती है । चन्द्रावली भी सर्वत्र एवं सर्वदा विरह-तपस्या में लीन दिखाई पड़ती है । एक वाक्य में इसका कथानक है—प्रेम, विरह और मिलन । चरित्र चित्रण का इसमें प्रयाग ही नहीं है । जो कुछ है, वह है व्यथित हृदय का प्रकाशन ।

वियोग की तीन अवस्थाएँ हैं और २० दशाएँ । प्रथम अवस्था है 'विपमारंभ' वियोग की इस दशा में वियोग जन्म परिस्थितियों का चार चित्रण होता है । इसके अन्तर्गत आठ दशाएँ या परिस्थितियाँ हैं । (१) नयनानुराग (२) मनासक्ति (३) अभिलाषा (४) स्मृति (५) गुणकथन (६) चिन्ता (७) उपासना (८) मंकरूप ।

प्रेम नगरी भी परम प्रसिद्ध अन्धेर नगरी है ! इसके अनुपम अन्याय को कौन नहीं जानता । यहाँ अपराध करता है कोई, पकड़ा जाता है कोई । "लगा लगी लोथन करें, नाहक मन बँध जाय" । लड़ते हैं नैन सेनानी, वही बार-बार घात-प्रतिघात करते हैं किन्तु बन्दी बनता है बेचाग मन । बन्दी मन तो कारागृह में रूढ़ गया किन्तु हिसक नेत्र स्वतन्त्रता पूर्वक विहार करते फिरते हैं, कुशल दोम से दौड़ते उछलते हैं । बन्दी मन एकान्त कोने में पड़ा सोचता रहता है और बस वही अभिलाषा है

“रापनें हूँ कवहूँ हिरणं लगे न तुम नन्दलाल” । मन को उभर में हटाया जाता है । नायिका अपने मन को प्रियताम में दूर रखना चाहती है किन्तु बार-बार उसी का स्मरण हो आता है, जिस प्रकार कुतुबनुमा की मुई हथेली पर भी उत्तर पर जा टिकती है । मन का साथ जिह्वा देती है । दोनों उस प्राण प्रिय के रूप गुण की साथीएँ गाने हैं । निकट यह है नहीं, अतः पुनः-पुनः मन चिन्ता करता है, उससे मिलने के साधनों पर टिकता है । प्यास आना नहीं तो मन बवराता है और उपालम्भ देता है — “उधो यह कारे की रीति” ।

दूसरी अवस्था “रोगवृद्धि” के अन्तर्गत (१) त्रपानाश (२) निवृत्ति या उदासीनता (३) निद्रानाश (४) स्वप्नमिलन व्यथा (५) अश्रुवर्षा (६) तनुता और (७) तपन ये सात अवस्थाएँ हैं ।

मन लग गया सो लग गया, अब लोक लज्जा क्या ? प्रेम पथ पर निरन्तर अग्रसर होती नायिका “लाज लगाम न मानहीं” क्योंकि “संतन दिग बैठि बैठि लोक लाज खोई ।” जब तक संसार का मोह था तब तक लज्जा थी, संकोच था । अब जगत से हट कर प्रियताम की आरंभ बढ़ चली है । अतः कहां की कुल मर्यादा और कहां की लोक लज्जा ? लोक में तो मन लगता ही नहीं । न खाने में रुचि, न पीने की इच्छा । वस्त्राभूषणों का ध्यान किसे हो सकता है, जब देह गेह की चिन्ता नहीं । अब तो दिन ऊबते और शीतल उसामें खींचते बीतता है और रात्रि तारे गिनते । पल भर के लिए पलक नहीं लगती । सोने का प्रयत्न करती है किन्तु “आँखिन आँख लगि रहें आँखें लागत नाहिं ।” कभी थोड़े क्षण के लिए पलक मुँदी भी तो वह सुस्कराता मुख, वही बल खाती चितवन, वही दिव्य दर्शन एवं मधुर मिलन । वह आता है और कभी हाथ पकड़ लेना और कभी आँखें मीच लेता है । यह स्वप्न का मिलन और भी कष्ट देता है, मन को और अधिक व्यथित करता है “आँख न खोल्खूँ डरपती, मति सपना है जाय” । जागकर उसे न देख प्राण रो उठते हैं । अश्रु की झड़ी वर्षा की प्रतियोगिता में गिरने लगती है । दिन रात अश्रुवर्षा । उसकी याद आयी, एक आह खिन्ची और टपक पड़े मांती । “नारि नैन के नीरतें नीरबि बद्धे अपार ।” यहाँ समुद्र बना तो दूसरे स्थान पर “भरि भरि जमुना उमड़ि चलत है या नैनन के नीर” । वे अजस्र धारा के रूप में अबाध गति से आगे बढ़ते जाते हैं । इससे दुर्बलता आती है और मांसलता भाग जानी है । देह दुर्बल होती है और ऐसी कृश हो जाती है कि उसे ढूँढ़ने के लिए मृत्यु भक्त को पैसाक लगा कर खोजने को घूमना पड़ता है वा इवास के धक्के से नारि कन्ध आगे बढ़ जाती है या पीछे हट जाती है । सारा शरीर विरहाग्नि से तप जाता है । यह तपन ही तो देह को दुर्बलता है । “विरह आँख सौँचै भये बाके अंग अंगार ।” उनहीं से “उटै आगि अग्नि जागि ।” यह भर मिटती ही नहीं, किलनी भी अश्रु वर्षा हो । इस घोर उ्वर का औषधि केवल “सुदर्शन है ।”

तीसरी अवस्था है 'असाध्य अवस्था'। इसमें ५ दशाएँ हैं (१) प्रलाप (२) उन्माद (३) मूर्च्छा (४) जड़ता एवं (५) मृति। नाथिका आर्यं वायं कुल्ल वकनं लगती है जो सामने आता है उसी को संबोधन करने लगती है। उसकी बातों को लोग समझ भी नहीं पाते। कर्मा चाँद की चाँदनी देख कहती है—आओ, भीतर भाग-आओ। अंगार भड़ रहे हैं। दशा और बिगड़ती है तो उन्मादिनी हो जाती है। न शरीर की सुधि है, न चेतना है। अपने आप हँसने और अपने आप रोने लगती है। कर्मा रात को कोसती है, चन्द्र को भय दिखाती है; विष्णु ले वजाती है तो तुरंत उसे फेंक देती है। कर्मा पृथ्वी पर सूर्य बनाती है, तां कभी सिंह। कभी अपने आप वायु से कह उठती है—'यह तन जाँरों छार के, कहीं कि पवन उड़ाव। मकु तेहि मारग मैं गिरै कंत धरे जहि पाँव।' बादल को संदेश देती है, वृत्तों को परिजन समझ मँडती है। अमह्य दुख-भार न सह मूर्च्छित हो जाती है। उठती है। बैठी की बैठी रह जाती है, गुमगुम। न बोलती है, न हिलती छलती। 'अब सुख आहि न आहि' और अंत में किसी अवस्था में मृत्यु की विभीषिका भी मुँह फाड़ सामने आ खड़ी होती है। शास्त्रकारों ने मृत्यु का चिह्नण वांपमय ठहराया है पर कवि अपनी कुशलता से इसका भी अंकन कर सकता है। भारनेन्दु जी ने बड़ा सुन्दर मरण संकेत दिया है—

“देखि लीजो आँखें ये खुली ही रहि जावँगी ॥”

इन दशाओं में से प्रथम आठ दशाएँ प्रायः विरह-काव्य में मिलेंगी ही क्योंकि ये विरह जन्म परिस्थिति का दिग्दर्शन मात्र करती हैं। शेष बारह शारीरिक और मानसिक व्याधिआधि का अंकन करती हैं। शारीरिक व्याधियाँ हैं—अश्रुवर्षा, निद्रानाश, तनुता, तपन, प्रलाप, मूर्च्छा एवं मृति। मानसिक कष्ट-दशाएँ हैं—वपानाश, निवृत्ति, 'स्वप्नमिलन' व्यथा, उन्माद एवं जड़ता। इन दशाओं में से न्यूनाधिक विरह काव्य में हो सकती हैं। विहारी में तपन एवं कुशता का आधिक्य है, सूर में उपालम्भ, अश्रु एवं जड़ता का। हरिश्चन्द्र जी में भी मानसिक कष्ट-दशाओं का प्राधान्य है। केवल तपन उनकी चन्द्रावली में कम है।

नयनानुराग

(१) चन्द्रावली—सखी डीक है। जो दोष है वह इन्हीं नेत्रों का है। यही रोभाने, यही अपने को छिपा नहीं सकते और यही दुष्ट अंत में अपने किए पर रोते हैं।

(प्र० अ०)

(२) होत सखी ये उलझोंहें नैन।

उरभि परत, मुरझयो नहि जानत, सोचत समुभूत है न।

(प्र० अ०)

(३) सखी ये नैना बहुत बुरे ।

तब सों भए पराए, हरि सों जब सों जाइ जुरे ॥

मोहन के रस बस ह्वैं डोलत तलफत तनिक दुरे ।

मेरी सीख प्रीति सब छाड़ी ऐमे ये निगुरे ॥

जग खीझ्यौ बरज्यौ पै ये नहिं हठ सों तनिक मुरे ।

अमृत भरे देखत कमलन से विष के बुते छुरे । (प्र० अ०)

मनासक्ति

पर बस भए फिरत हँ नैना इक छन ढरत न टारे ।

हरि ससि सुख ऐसी छवि निरखत तनमन धन सब हारे ॥ (प्र० अ०)

अभिलाषा

बलि साँवरी सूरति मोहनी सूरति, आँखिन को कबौं आइ दिखाइए ।

चातक-सी मरै प्यासी परी, इन्है पानिप रूप सुधा कबौं प्याइए ॥

पीत पटे बिजुरी से कबौं, हरिचन्द जू धाइ इतै चमकाइए ।

इतहू कबौं आइ के आनन्द के घन, नेह को मेह पिया बरसाइए ॥ (द्वि० अ०)

स्मृति

(i) नैना वह छवि नाहिन भूले ।

दया भरी चहुँ दिसि की चितवनि नैन कमल बल फूले ।

वह आवनि वह हँसनि छवीली वह मुसकनि चित चोरे ।

(ii) देखि घन स्याम घनस्याम की सुरति करि,

जिय मैं विरह घटा धरि धरि उठै,

रथौं ही इन्द्रधनु बगमाल देखि बन माल,

मोती लर पी की जिय लहरि लहरि उठै,

हरिचंद मोर पिक धुनि सुनि बंसीनाद,

बांकी छवि बार बार छहरि छहरि उठै,

देखि देखि दामिनि की दुगुन दमक पीत,

पत छोरे मेरे हिय फहरि फहरि उठै,

(तृ० अ०)

उपालम्भ

चन्द्रावली में उपालम्भ दशा का बहुत विस्तार है। वहाँ सुन्दर पंक्तियाँ इस चित्रण के अन्तर्गत हैं। स्वभावतः लुब्ध हृदय उपालम्भ अधिक देता है।

(i) कितकों अरिगो वह प्यार सर्व, क्या सजाई नई यह माजत ही ।

हरिचन्द भए ही कहा के कहा, आनयोनिब ने नाँहँ आजत ही ।

नित को मिलनो तो किनारे रह्यो, सुख देखत ही डुरि भाजत हौ ॥

पहिले अपनाइ बहार कँ नेह, प रुतिवे के अन्न लाजत हौ । (दू० अ०)

(ii) आश्रो मेरे झूठन के निरताण

छल के रूप अपन की पूरन विपनाइ जहाज (दू० अ०)

(iii) पहिले मुमुकाइ लजाइ कछु, कसँ चिंती मुरि भोतन छाम कियो ।

पुनि नैन लगानु बढ़ाइ कँ प्रीति, निब्याहन को बयों कलाग कियो ॥

हरिचंद भए निरमोहि दुतँ निज, नेह को यों परिनाम कियो ।

मन माही जो तारन ही दरो दुती, अपनाइ कँ बयों बवनाम कियो ॥

(दू० अ०)

प्यारे, मेरे पीछे कोई गुना चाहने वाला न मिलेगा । प्यारे, फिर दिया लेकर मुझको खोजोगे । हा, तुमने विश्वासघात किया । प्यारे, तुम्हारे निर्दोषीपन की भी कहानी चलेगी । हमारा तो कपान व्रत है । हाय ! नेह लगा कर दगा देने पर भी सुजान कहलाते हो । बकरा जान से गया पर खाने वाले का स्वाद न मिला । (दू० अ०)

अपनाइ

(i) लोक लाज कुलकी बरजादा बीनी है सब खोय ।

हरीचंद ऐसे हि निवहेगी धीनी होय सो होय ॥ (दू० अ०)

(ii) धारन दीजिए धीर हिंए कुलकानि को आजु बिगारन दीजिए ।

भारन दीजिए लाज सबै हरिचंद कलंक पसारन दीजिए ॥

चार चबाइन कों चहुँ श्रीर सों सोर भचाइ पुकारन दीजिए ।

छाड़ि संकोचन चंद मुखै भरि लोचन आजु निहारन दीजिए ॥ (दू० अ०)

मृति

इन दुखियान कों न सुख सपने हू मिल्यौ,

योही सदा अधाकुल विकल अकुलायेंगी ।

प्यारे हरिचंद जू की बीती जानि शोध जोपै,

जँहै प्रान तऊ ये तो साथ न समायेंगी ।

देख्यौ एक वार हू न नैन भरि तोहि यातें,

जौन जौन लोक जैहँ तहीं पछितायेंगी ।

बिना प्रान प्यारे भए दरस तुम्हारे हाथ,

देखि लीजौ आँखें ये खुली ही रहि जायेंगी ।

उदाहरण स्वरूप कुछ दशाश्रों की सुन्दर पंक्तियाँ यहाँ दी गई हैं । चन्द्रावली में अन्य दशाश्रों का चित्रण भी थोड़ा अधिक मिलता है ।

संकल्प

परन्तु प्यारे, अब इनको दूसरा वान अच्छा लगेगा जिसे देखकर यह धीरे-धीरे चलेगी, क्योंकि अमृत पीकर फिर छालू कैसे पियेगी ।

बिछुरे पिथके जग सूनी भयो, अब का करिए कहि पेलिए का
सुख छाँड़िके संभ्रम को तुम्हरे, छन तुच्छन को भ्रम लेलिए का
हरिचन्द्र जू हीरन को ज्योहार, फँ काँचन को लै परेलिए का
जिन आँखिन में तुम रूप बस्यो, उन आँखिन सौं अब देखिए का (दू० अं०)

निद्रा नाश

डुल के दिन कों कोउ भाँति बितै विरहागम वैन सँजोवती हैं ।
हमहीं अग्रुनी दशा जावै सखी निसि सोवती है किधों रोवती हैं ॥ (प्र० अं०)

- (तनुता) (१) 'क्यों चित्तै मुरि सो तन छाभ कियो' (दूसरा अंक)
(२) जोगिन-मुँह सूख कर छोटा रा हो गया (चौथा अंक)
(प्रलाप) (१) वनदेवी—अरी ! यह तो सदा हाई यैठी बक्यो करें (दू० अंक)
(२) यह क्यों है तो हा ! मेरा वह आनन्द का वन कहाँ है ? हा मेरे प्यारे !
कहाँ बरस रहे हो ? प्यारे गरजना इधर और बरसना और कहाँ ?

- (दू० अंक)
(गूँछी) तौ सौं सुख पावै जो लौं मुरछि परी रहे (चौथा अंक)
(निवृत्ति या उदासीनता) बिछुरे पिथ के जग सूनी भयो अब का करिए कहि पेलिए का
(दू० अंक)
हौं अपने गृह कारण भूली भूलि रही बिलमाई (चौ० अंक)

- (स्वप्नमिलन व्यथा) जब सपने में देखा तभी बचकाकर चींक उठी
(अश्रुपात) ये दुखियाँ सदा रोयो करें विषना इनको कवहूँ न दिए सुख (दू० अंक)
हरीचन्द्र श्रीरी घबरात समुझाए हाथ,
हिचकि-हिचकि रौंवे जीवति मरी रहे
(चौ० अंक)

(उन्माद)—(जल्दी से उठ वनदेवी का हाथ पकड़ कर) कहो प्राणनाथ ! अब कहाँ
भागोगे (दू० अंक)
दूसरे अंक में उन्माद के बहुत से उदाहरण हैं ।

(जड़ता) यह कौन आँखिनें मूँद के अकेली था निरजन वन में बैठि रही है (दू० अंक)
(चन्द्रावली के वान के पास) अरी मेरी वन की रानी चन्द्रावली (कुछ ठहरकर)
राग ! मुनैहू नहीं है ।

(और ऊँचे स्वर में) अरी मरी प्यारी सखी चन्द्रावली ! (कुछ टहर कर) हाय !
यह तो अपने सो बाहर होय रही है । अब काहे को सुनंगी (दू० अंक)
(गुणकथन) वाह ! प्यारे वाह !! तुम और तुम्हारा प्रेम दोनों विलक्षण हैं, और
निश्चय बिना तुम्हारी कृपा के इसका भेद कोई नहीं जानता ; जाने कैसे ?
(दू० अंक)

चन्द्रावली नाटिका भारतेन्दु के व्यथित हृदय का 'मेघदूत' है । प्रजापति के शाप से शापित यक्ष और सुहृद जनों से उपेक्षित भारतेन्दु जी की परिस्थितियों में क्या कोई विशेष अंतर है ? अंतर है तो मात्र इतना कि एक गंधर्व लोक का वासी था दूसरा भूलोक का । यदि एक ने भारतीय देवत्व के गीत गाये हैं तो दूसरे ने क्रन्दन किया है विवशता का, अस्मर्थता का । पर हम क्रन्दन में भी एक लय है, गति है, विश्वास है तथा एक गदेश है । उनके साहित्य की मूल भावनाएँ—लोक रंजन और लोक मण्डन-इस नाटिका के दो कूल हैं । रचना, विधान, भाषा, भाव एवं विचारों पर जब हम विचार करते हैं तो इस नाटक को उत्तम पाते हैं । तब हृदय नाटक-कार की भावनाओं में द्रवता हुआ कह उठता है ।

कहेंगे सबै ही नैन भरि-भरि पाछे,

प्यारे हरिवंद की कहानी रह जायगी ।

प्रसाद का नाट्यविधान पश्चिमी शैली का है

प्रसाद जी की पृष्ठभूमि में स्थित हैं भारतेन्दु हरिश्चन्द्र एवं उनका काल । भारतेन्दुजी ने अपने 'नाटक' नामक निबन्ध में पूर्वी नाट्य शास्त्र के साथ-साथ पश्चिमी नाट्य शैली का भी विवेचन किया है । उनके नाटकों में भी दोनों शैलियों के नाटक प्राप्त हैं । एक ओर संस्कृत नाट्य शास्त्र की कसौटी पर खरी उतरने वाली चन्द्रावली नाटिका है तो दूसरी ओर पश्चिमी नाट्यशैली के अनुसार लिखा 'नीलदेवी' एक दुर्लभ नाटक है । इतने पर भी यह कहना पड़ेगा कि भारतेन्दुजी की दृष्टि प्रधानतः भारतीय नाट्यशैली की ओर थी । इसके विपरीत प्रसाद जी ने अपने नाटकों में पश्चिमी नाट्यशैली को अपनाया है । यह युग का तत्काल था और प्रसाद जी का अपना दृष्टिकोण था ।

कथानक—प्रसाद जी ने ऐतिहासिक नाटक लिखे हैं । केवल जनमेजय के नागशय्या में थोड़ी सी पौराणिकता आ गई है । ऐतिहासिक एवं पौराणिक नाटक के अन्तर को बताने वाला शब्द है 'अलौकिकता' । ऐतिहासिक नाटक में मानवी जीवन मिलता है जब कि पौराणिक नाटक में 'अतिमानवी' या 'अलौकिक' जीवन । असाधारणता एवं अलौकिकता में बड़ा अन्तर है । नैपोलियन असाधारण वीर था किन्तु अलौकिक पुरुष नहीं । हमारे राम एवं कृष्ण अलौकिक देवता हैं । काश्मीर अभिधान में कुछ भारतीय वीरों ने असाधारण साहस दिखाया था परन्तु यदि कोई नाटककार आगे चलकर यह दिखावे कि सेना नायक ने हथेली बजाई और पहाड़ छूमन्तर हो गया, और इस कृत्य की कोई तार्किक व्याख्या वह प्रस्तुत न करे तो नाटक पौराणिक बन जायेगा । हमारे पुराण इतिहास ही हैं किन्तु हम उन्हें पुराण कहते हैं क्योंकि उनमें अलौकिकता भरी है । एक मन्त्रा के विज्ञान में यह अन्तर अधिक स्पष्ट हो जायेगा । रामचरितमानस में लिखा है कि दशरथ के पुत्र जयन्त ने काक का रूप बनाकर सीता जी के चरणों में चोंच मारी । यह अलौकिकता है । पं० देवकीनन्दन त्रिपाठी ने अपने नाटक 'सीता हरण नाटक' में इसे दूसरे रूप में प्रस्तुत किया है । जयन्त एक गन्ती विद्योपज्ञ था । उसने सौम्यों पत्नी पात्र रखने थे । उन्हें वह निश्चिन्त भावों की शिक्षा देता था जैसे कि अज्ञान कर्मियों और कुम्हों को सेना एवं पुलिस में शिक्षित किया जाता है । जयन्त ने सीता को देव राज की

परीक्षा करने की एक विधि निकालनी। उसने अपने एक शिक्षित काक द्वारा मीता के पैर का मांस नुचवा डाला। यहाँ घटना अलौकिक नहीं हैं वरन मानवी जीवन के अनुरूप हैं, जो तर्क सम्पन्न हैं। डा० रांगभराचव एवं श्री के० एम्० मुंशी ने अपनी 'प्रतिदान' एवं 'भगवान परशुराम' नामक पुस्तक में द्रोणाचार्य एवं परशुराम जैसे पौराणिक पुरुषों को शुद्ध मानवी रूप दे दिया है। ये दोनों ग्रन्थ ऐतिहासिक हो गये हैं, पौराणिक नहीं रहे हैं। प्रसाद जी ने अपने नाटकों में ऐतिहासिक रूप की रक्षा की है। नागयज्ञ नाटक ही अकेला अपवादरूप है। उनमें मनमा मन्त्र-बल से एक जादू भरा दृश्य सरमा को दिखाती है। (१-१)। इस दृश्य में कृष्ण एवं अर्जुन वार्तालाप करते हैं और खांडव वन को जला डालते हैं। मनमा इसकी व्याख्या करती हुई कहती है कि यह इंद्रजाल था। यह उसी प्रकार का दृश्य है जैसा कृष्ण ने गीता में अर्जुन को दिखाया था। वहाँ उसे योगबल कहा गया है, यहाँ मंत्र बल। इस थोड़ी सी पौराणिकता को छोड़कर 'नागयज्ञ' नाटक ऐतिहासिक है। इसमें जनमेजय महाभारत के अनुरूप यज्ञ में सर्पों को नहीं जलाता है। नाग एक अनार्य जाति थी। जनमेजय उनको पराजित करना है, क्रुद्ध होकर कुल्लु मुख्य नागपुरुषों को आग में डालने का दंड देता है। इस प्रकार नाटककार ने नागयज्ञ नाटक को ऐतिहासिक बना लिया है। यह ऐतिहासिक दृष्टि आधुनिक युग की देन थी जो पश्चिम से आई थी। अपने नाटकों की भूमिकाओं में उन्होंने ऐतिहासिक तथ्य भी दिये हैं जिनके आधार पर नाटकों का निर्माण हुआ है।

इस ऐतिहासिक काल में प्रसाद जी ने कलहना का रक्त भरा है और राष्ट्रीयता की प्राण प्रतिष्ठा की है। अपने सभी नाटकों में प्रसाद जी की राष्ट्रीयता मुखर है। यह राष्ट्र-भावना अनेक रूपों में प्रतिविवित है। अलका चन्द्रगुप्त नाटक में भीड़ के साथ समवेत स्वर में राष्ट्रीय गीत गाना है, 'हिमाद्रि तुङ्ग श्रंग' (४-६)। कार्नेलिया और धातुसेन विदेशी होते हुए भी भारत को प्यार करते हैं (चंद्रगुप्त एवं स्कंदगुप्त)। लगभग सभी नाटकों में राष्ट्रीयभावना से भरे शब्द कहीं न कहीं पात्रों के मुख से निकल पड़ते हैं। अतीत भारत का गौरव गान भी इसी के अंतर्गत है।

पश्चिमी नाटकों में संवर्षपूर्णा एवं चमत्कारसम्पन्न गत्यात्मक कथानक को प्रधानता दी गई है। प्रसाद जी में ये दोनों गुण भरपूर मात्रा में हैं। प्रसाद जी के सभी ऐतिहासिक नाटकों का कथानक संवर्ष के भगत्पल पर टिका है। यह संवर्ष दो प्रकार का है, वाच्य संवर्ष एवं हार्दिक संवर्ष। वाच्य संवर्ष रूप में कहीं भारतीयों का विदेशियों से संवर्ष है जैसे चंद्रगुप्त नाटक में यूनानियों से लोहा लिया जाता है, एवं स्कंदगुप्त में शकों एवं हूणों से युद्ध होता है। शायद अनार्य संवर्ष भी मिलता है (नागयज्ञ)। पारिवारिक संवर्ष तो जगह-जगह खड़ा है (स्कंदगुप्त, अज्ञात राज्ञु

ध्रुवस्वामिनी)। कहीं यह प्रवृत्तियों का प्रतीक बन जाता है (कामना)। हृदय संवर्ष तो सर्वत्र ही मिलता है। मागंवी, देवसेना, विजया, विरुद्धक, स्कंदगुप्त के जीवन इस हार्दिक संवर्ष के उदाहरण हैं। पश्चिमी आलोचकों का मत है कि संवर्ष प्रधान नाटक ही उत्तम होता है। दुग्वांत नाटकों के मूल में संवर्ष ही भरा होता है।

प्रसाद जी ने अपने नाटकों में चमत्कार पूर्ण घटनाओं को भी प्रचुरता से प्रथम दिया है। उनके नाटकों में पात्रों का सहसा प्रवेश इसका ज्वलन्त उदाहरण है। चंद्रगुप्त एवं स्कंदगुप्त में एक दर्जन से अधिक बार सहसा प्रवेश होता है। कल्याणी या देवसेना आत्मघात करना चाहती है, सहसा नायक का प्रवेश होता है। देवसेना की बलि दी जाने वाली है, सहसा स्कंदगुप्त वहाँ आ जाता है। राज्यश्री चिंता में कृदना ही चाहती है कि सहसा हर्ष का प्रवेश होता है। घटना प्रवाह को बदलने का यह चमत्कारपूर्ण हंग प्रसाद जी में अधिकता से है। कुमा में वहती स्कंद की सेना अथवा सुएन च्यांग की बलि होते समय आँची का प्रकोप भी चमत्कार से भरे दृश्य हैं। चंद्रगुप्त एवं नागयज्ञ में दांड्यायन एवं व्यास की भविष्यवाणियाँ भी इसी चमत्कार भावना पर प्रकाश डालती हैं।

भारतीय नाट्यविधान में अङ्कों को दृश्यों में विभाजित नहीं किया जाता किन्तु प्रसादजी ने ऐसा किया है। दृश्यों का आरम्भ एवं अंत भी पश्चिमी शैली का है। दृश्यों के आरम्भ में रंग सजा दी है, पात्रसूची या पात्र की मुद्रा भी। उदाहरणस्वरूप—

(क) स्थान—(काश्मीर का एक कुञ्ज, पास ही हरा भरा खेत, शिलाबुद्ध पर बैठा हुआ स्नातक विशाख) विशाख १—१

(ख) स्थान—पत्नीशाला की पिङ्गी गिड़गरी: आस्तिक टहल रहा है, योद्धा के चेश में मणिमाला का प्रवेश (मानस ३-५)

(ग) स्थान—प्रकोष्ठ—राजकुमार अजातशत्रु, पत्नावती, समुद्रवत्त और शिकारी लुब्धक (अजातशत्रु १—१)

(घ) स्थान तक्षशिला के गुप्तकुल का मठ, चाणक्य और सिहरण, (चंद्रगुप्त १—१)

दृश्यन में भी पश्चिमी शैली दिखाई पड़ती है। चमत्कार के साथ-साथ प्रकाश व्यवस्था का भी रकेन किया गया है।

(क) अब स्वयं होकर चंद्रगुप्त को देखने हैं और चंद्रगुप्त आश्चर्य से कांतिलया को देखने लगता है। एक दिव्य आलोक। (चंद्रगुप्त १—१६)

(ग) दोनों ही मिल्यूकस के पास जाते हैं; सिल्यूकस उनको हाथ मिलाता है। फूलों की वर्षा और जयध्वनि (चंद्रगुप्त ४-१४)

(ग) सब उतरना चाहते हैं, कुभा में अकस्मात् जल बढ़ जाता है। सब बहते हुए दिखाई देते हैं। (स्कन्दगुप्त ३ का अन्तिम दृश्य)।

(घ) पीछे से मातृगुप्त आकर प्रपंच का हाथ पकड़ कर नेपथ्य में ले जाता है, देवसेना चकित होकर स्कन्द का आलिंगन करती है। (स्कन्दगुप्त अंक ३)

(ङ) सैनिक प्रहार करते हैं। 'आग, आग' का हल्ला। नरदेव घबरा कर भांतर भागता है। चन्द्रलेखा और विशाख को लेकर नागलोग भागते हैं। आग पैल जाती है। प्रमानन्द, राजा को अग्नि में से धुमकर उठा लाता है, और पीठ पर लाद कर चला जाता है। (विशाख ३-४)

भारतीय नाट्यशास्त्र द्वारा वर्जित दृश्य, जो चमत्कार एवं वास्तविकता की दृष्टि से उचित माने जाते हैं, प्रसाद जी के नाटकों में बहुतायत से हैं। ऊपर के उद्धरणों में आलिंगन एवं आग का लगना चित्रित है। स्कन्दगुप्त एवं नागयज्ञ में युद्ध के दृश्य हैं। आत्मघात एवं मृत्यु की तो नाटकों में दृष्टि लगी है। प्रेमचन्द जी एवं प्रसाद जी पात्रों को मारने में बड़े दक्ष हैं। निश्चय ही ये आत्मघात पश्चिमी शैली अपनाने के कारण नाटकों में प्रदर्शित हुए हैं।

भारतीय नाट्यशास्त्र के अनुसार नाटकों में संघियों की अनिवार्यता स्वीकृत है (नाट्यशास्त्र, निर्णयनागर प्रेस १०—१०२, १०३)। क्या प्रसाद जी ने अपने नाटकों में सन्धि समन्वित कथानक रक्खा है? कुछ विद्वान आलोचकों एवं खोजकों ने प्रसाद जी में संघियों खोजी भी हैं। नाट्यशास्त्र में संघियों की अनिवार्यता इसीलिए रखी गई थी कि कथानक शृङ्खलित बन जाय। अतः जहाँ भी शृङ्खलित एवं व्यवस्थित कथानक प्राप्त हो जाय वहाँ संघियाँ ढूँढी जा सकती हैं। इसी दृष्टि से प्रसाद जी के नाटकों में संघियों का अध्ययन किया गया है। भारतेन्दु जी ने स्वयं अपने 'नाटक' नामक निबन्ध में मत दिया था। 'अब नाटक में कहीं आशीः प्रभृति नाट्यालंकार, कहीं प्रकरी, कहीं विलोभन, कहीं पंचसंधि, वा ऐसे ही विषयों की कोई आवश्यकता नहीं रही।' (भारतेन्दु ग्रन्थावली, पहला भाग, सं० ब्रजरत्नदास, पृ० ७२२)।

यह युग की मांग थी। प्रसाद जी के निकट आते-आते युग और आगे बढ़ गया था। वे कैसे संघियों के पचड़े में सिर खपाते? उनके नाटक भी यही बताते हैं कि उन्होंने संघियों का ध्यान नहीं रक्खा है। संधि का अर्थ है, अर्थ प्रकृति एवं कार्य अवस्था का मेल। अर्थ प्रकृतियों कथा के महत्त्वपूर्ण अंश हैं। अतः अर्थ प्रकृतियाँ सर्वत्र प्राप्त हो सकती हैं। किन्तु कार्य अवस्थाओं की प्राप्ति दुखान्त नाटकों में संभव नहीं

है। प्राग्याशा तीसरी अवस्था है। इसमें फल प्राप्ति की संभावना होनी चाहिए। यह भी संघर्ष की कथा में मिल सकता है। किन्तु नियतार्थ एवं फलागम दुःखान्त नाटकों में नहीं हो सकते हैं। यही हाल संधियों का है। गर्भसन्धि में संघर्ष की तीव्रता एवं उसका हास प्रदर्शित हो जाना चाहिये। विमर्श सन्धि में श्राप इत्यादि से गति में थोड़ा व्यवधान पड़ सकता है परन्तु फल सुनिश्चित सा हो जाता है। निर्वहण में तो फल की सिद्धि ही दिखाई जाती है। प्रसाद जी ने सन्धियों को ध्यान में नहीं रखा है, वह वान उनके नाटकों से स्पष्ट हो जाती है। स्कन्दगुप्त में संघर्ष अन्त तक चलता है। केवल अंतिम से पूर्व दृश्य में हृण पराजित होतें हैं एवं विमाता अपना पक्ष हार बैठती है। इससे स्पष्ट है कि नियतार्थ की अवस्था तो है ही नहीं फलागम की भी संपूर्णता नहीं है। फलतः विमर्श एवं निर्वहण सन्धियों का विकास नहीं हुआ है। विशाख एवं नागयज्ञ का भी लगभग यही हाल है। एकाध वाक्यों के बत पर निपनामि एवं विमर्श का संघटना नहीं मानी जा सकती। इसके लिए पूरी विकसित अवस्था अपेक्षित है। अज्ञातशत्रु एवं चन्द्रगुप्त में भी चरम-सीमा के बाद अन्त होता है, वहाँ संधियों का स्फुरण नहीं है। वास्तव में प्रसाद जी ने पश्चिमी पांच कथाया (प्रारम्भ, प्रगति, चरमसीमा, निर्गति एवं उतार) का अधिक ध्यान रखा है। यदि प्रसाद जो सन्धियों का ध्यान रखते तो जो अनावश्यक दृश्य नाटकों में गुंथ गये हैं, वे न गुंथ पाते। स्कन्दगुप्त के चौथे अंक के दो दृश्य (नगर प्रान्त में पथ एवं विहार के समीप चतुष्पथ) कथा की अनिवार्यता के अंक नहीं बन सके हैं। इसी प्रकार चन्द्रगुप्त एवं जनमेजय का नागयज्ञ के दाड्यायन आश्रम (चन्द्रगुप्त १-११) एवं व्यासाश्रम (नागयज्ञ ३-१) वाले दृश्य कथा प्रवाह के अनिवार्य अंग नहीं हैं। अज्ञातशत्रु में कारावण एवं शक्तिमती का स्त्रियों पर बाद-विवाद भी सरलतया हटाया जा सकता है (अज्ञातशत्रु ३-४)। पश्चिमी शैली से इन दृश्यों की योजना सदाप नहीं है किन्तु सन्धि स्थापना के विचार से ये दृश्य ठीक नहीं उतरते हैं।

पात्र—पात्र अथवा चरित्र चित्रण की दृष्टि से भी विचार करें तो पश्चिमी शैली ही प्राप्त होती है। अनेक आलोचकों ने नायकों को दृष्टि में रखकर निष्कर्ष निकाला है कि प्रसाद जी ने यहाँ भारतीय नाट्य विधान अपनाया है और उनके नायक धीरोदात्त या धीरललित हैं। प्रसाद जी आदर्शवादी कलाकार हैं अतः उनमें आदर्शोन्मुख नायक प्राप्त होते हैं। कुछ धीरोदात्त भी हैं जैसे चन्द्रगुप्त एवं स्कन्दगुप्त। किन्तु अज्ञातशत्रु एवं जनमेजय धीरोदात्त नहीं हैं और न वे कोई आदर्श सामने रखते हैं। भूधस्त्राग्निनी एवं हर्षी नाटक का चन्द्रगुप्त तो किसी प्रकार से भी भारतीय प्रणाली पर खरे न उतरते (भूधस्त्राग्निनी नाटक)। विशाख काव्यकार है अतः भारतीय नाट्यशास्त्र के अनुसार वह भी प्रचलित हो सकता था किन्तु प्रसाद जी ने उसे प्रेमी नायक बनाया है जो और ललित कहला सकता है। वह धीर ललित तो नहीं है क्योंकि एक वाक्या की हत्या कर देगा है। स्त्रियों को प्रभावित देना एवं उनके आधुनिक रूप में रखना

भी भारतीय नाट्य विधान के अनुरूप नहीं है। धरन् यह भी पश्चिमी प्रभाव है। भिन्न-भिन्न नाटकों में स्त्रियों की भिन्न-भिन्न समस्याओं को उदाया गया है।

रस— भारतीय नाट्यशास्त्र में रस को अत्यधिक प्रधानता प्राप्त हुई है। आचार्य धनंजय रूपक भेद का आधार रस बताते हैं, (दश रूपक १-७)। नाटक में वीर या शृङ्गार को प्रधानता देना पड़ती है। प्रसाद जी का अध्ययन हम भले ही रस की दृष्टि से कर लें किन्तु उनके नाटकों में रस का प्रधानता नहीं मिलती है। स्कन्दगुप्त में कौनसा रस प्रधान माना जाय ? अन्त तो करुण ही है। नाटक का समाप्ति के बाद दर्शक के कानों में स्वर गूँजते रह जाते हैं, 'आह ! वेदना भिची धिर्दाई' और उसका हृदय स्कन्द के इन वाक्यों के साथ घेठकर रोता है। 'देखेना ! तुम जाओ, हतभाग्य स्कन्दगुप्त, अकेला स्कन्द, ओह !!' अन्त का ध्यान में रक्ता जाय तो 'करुण' रस को प्रधान माना जा सकता है। किन्तु करुण रस प्रधान है नहीं क्योंकि उसके सब अंग विकसित नहीं हुए हैं। पूरे कथानक को देखने से वीर प्रधान माना जा सकता है। किन्तु वीर रस का पर्यवसान करुण में दिखाना रस की दृष्टि से उचित नहीं है। भारतीय नाट्य विधान में रस को दृष्टि में रखकर नियम बनाया गया था कि नाटकों का अन्त सुखान्त होगा। प्रसाद जी के दो तीन नाटकों का अन्त ऐसा ही है, जैसे नागयज्ञ, विशाख। किन्तु अधिकांश नाटक सुखान्त नहीं कहे जा सकते। प्रसाद जी जानबूझकर सुखान्त अवस्था में दुख की धारा बहा देते हैं। अज्ञातशत्रु में सुखान्त अवस्था आई थी कि विम्वसार की मृत्यु करवा गई है। चन्द्रगुप्त में चाणक्य एवं मौर्य गृह त्यागकर चले जाते हैं और कामना में नाव डूबती है। आलोचकों ने प्रसादजी के नाम पर इस सुख दुख की मिश्रित अवस्था वाले अन्त को प्रसादान्त नाम दिया है। यह 'अन्त' भारतीय नाट्य विधान के अनुरूप नहीं माना जा सकता।

भाषा प्रयोग के संबंध में भी उनका मत न भारतीय नाट्यविधान के मेल में है और न भारतेन्दु जी के अनुरूप। संस्कृत नाटकों में भाषा भेद है। वहाँ नियमतः स्त्रियाँ एवं निम्न वर्गीय पुरुष अनेक प्रकार की प्राकृतों का प्रयोग करते हैं। प्रसाद जी ने एक ही भाषा का प्रयोग कराया है। अंग्रेजी नाटकों में भी भाषा भेद नहीं के बराबर है। यह कहा जा सकता है कि प्रसादजी में जो कविता की प्रवृत्ति है वह संस्कृत नाटकों की परम्परा में है जो भारतेन्दु जी से होती हुई आई है। संस्कृत नाटकों में कविता को अधिकता है, वे काव्यमय हैं। किंतु शंकरापीथर के नाटकों में भी आकर्षक एवं मनोहर कविता की कमी नहीं है। प्रसाद जी ने 'गीतों' को प्रश्रय दिया है जो कवितामय है। यह गीत प्रवृत्ति भारतेन्दु काल में चल पड़ी थी जो पारसी नाटकों की देन है।

फलतः हम यह कहते हैं कि प्रसाद जी के नाटकों में पश्चिमी शैली की प्रधानता है।

कुछ नाटकों की कट्ट अलोचना की थी क्योंकि उनमें गीत एवं कविता का प्रयोग न हुआ था।^१

हिन्दी नाटक की इसी परम्परा की रत्ना प्रसाद जी के नाटकों में हुई। उनके प्रारम्भिक नाटकों में छंदबद्ध कविता के भी दर्शन होते हैं। १९१०-११ में लिखे सजन में ही नहीं दस ग्यारह वर्ष बाद लिखे विशाख एवं अजातशत्रु में भी कविता का प्रयोग हुआ है। कविता के भी कई रूप दिखलाई पड़ते हैं। प्राचीन काल के कुछ छन्दों को तो अपनाया ही गया है^२, नवीन अतुकान्त कविता भी दिखाई देती है^३। इन्द्रसभा और थियेट्रीकल नाटकों^४ की शेर शैली ने भी स्थान पाया है। कहीं-कहीं तुकवन्दों का विशेष आग्रह भी दिखलाई पड़ता है।^५ भारतेन्दु काल से आई और उस काल में व्याप्त शैली भी कि गद्य के साथ पद्य भी कथोपकथनों में आते थे। प्रसाद जी ने इस शैली को भी प्रदर्शित किया है। प्रसाद जी ने भारतेन्दुकाल से चली आती गीत शैली में भी प्रौढ़ता भर दी है। प्रसाद का काव्यत्व, नाटकों के गीतों के अद्युगठन से ही तो प्रधानतया भङ्गता है। यदि नाटकों में से गीतों को देश निकाला दे दिया जाय तो प्रसाद के भव्य प्रसाद की चमक दमक जाती रहेगी।

भारतेन्दु युग में पहिली बार नाटकों में गद्य ने प्रधानता पाई, नहीं तो ब्रजभाषा नाटकों में पद्य का एक छत्र साम्राज्य स्थापित था। प्रसाद जी ने अपने नाटकों में गद्य को अत्यधिक ऊँचा मान दिया। उन्होंने अपने गद्य में भी काव्य भरा है और वह गद्य काव्य बन गया है। परम्परागत काव्य प्रधान शैली के साथ बंगला की भावुकता और अंग्रेजी नाट्य कला भी प्रसाद के नाटकों की पृष्ठभूमि में प्राप्त होती हैं। इन दोनों शैलियों ने भी प्रसाद की नाट्यकला को चमकाया है।

भारतेन्दु जी बंगला भली प्रकार जानते थे। उन्होंने विद्यामुन्दर नाटक का बंगला से ही छायानुवाद किया। भारत जननी नाटक भी बंगला से अनूदित है। भारतेन्दु जी के बंगला पात्र बंगाली भाषा भी बोलते हैं।^६ किन्तु भारतेन्दु जी कृत चन्द्रावली को छोड़कर अन्य नाटकों में भावुकता नहीं मिलती। प्रसाद जी में बंगला

१. आनन्द वादशिवती, भाद्रपद सं० १९३१ (१-२)

२. विशाख।

३. विशाख।

४. सजाने अंग पर पद्य हो मजिन भी रंग लाता है। कुसुम, रज से दक्ता भी हो कमल फिर भी मुग्ध है (विशाख)

५. अकेली शैलानर जाने न दूंगी। प्रणय को तोड़कर जाने न दूंगी ॥

सुन्दर दंग मोह न जाने न दूंगी। हृदय को देह से जाने न दूंगी ॥

६. पारखंड विडंबन नाटक।

की भावुकता भरपूर मात्रा में मिलती है। उनके पात्र बड़े भावुक हैं। पुरुष और स्त्री सभी भावुकता के साथ कथन करते हैं। भावुकता के स्थल प्रधानतया दो हैं प्रणय एवं देश प्रेम। विरुद्धक (अज्ञातशत्रु), मातृगुप्त (स्कन्दगुप्त), श्यामा (अज्ञातशत्रु), कार्नेलिया (चन्द्रगुप्त) के अनेक कथन इस भावुकता के सुन्दर उदाहरण हैं। इस भावुकता ने प्रसाद के नाटकों में काव्यत्व का वातावरण भरा है। पश्चिमी या अंग्रेजी नाट्यकला का प्रभाव भी स्पष्ट है। नाटकों में आकस्मिकता का जोर है। पात्र सहमा आ टपकते हैं। यह चमत्कार विधान की शैली पश्चिमी प्रभाववश ही आई है। अंग-मंच पर मरण, हत्या और आत्मघात के दृश्य भी पश्चिमी प्रभाव प्रकट करते हैं। नाटकों का सुखान्त न होना, कथानक में संधि एवं कार्य-अवस्थाओं की उपेक्षा, अज्ञात जैसे उद्धत पात्र को नायकत्व देना, संघर्ष प्रधानता, ऐसे सब प्रयास पश्चिमी प्रभाव को ही सिद्ध करने हैं।

संस्कृत, अंगला और पश्चिमी नाट्य शैलियों के साथ ही प्रसाद ने अपने दृष्टिकोण एवं प्रवृत्ति द्वारा भी भरपूर योगदान किया है। प्रसाद जी की प्रवृत्ति दार्शनिक थी। उन्होंने दर्शनशास्त्र का गम्भीर अध्ययन किया था फलतः जब अक्सर मिलता है प्रसादजी दार्शनिक रंग उडेल देते हैं। अज्ञातशत्रु में बिम्बसार के अनेक कथन इसके प्रत्यक्ष उदाहरण हैं। स्कन्दगुप्त का नायक स्कन्दगुप्त पहिले अंक के आरम्भ में ही अधिकार के प्रति विराग भाव लिए प्रवेश करता है। दांड्यायन, गौतम, व्यास के लिए क्या कहा जाय ? प्रसाद का जीवन भी प्रायः और कर्म की मीमांसा करता हुआ मिला जायगा।^१ इसी दार्शनिक प्रवृत्ति का परिणाम है कि प्रसादजी अपने नाटकों के अन्त में शांति का वातावरण फैलाते हैं।

प्रसादजी यौवन और सौन्दर्य के कवि हैं। उनका वह दृष्टिकोण उनके नाटकों में भी बहुतायत से प्रतिविवित है। कविता की भाँति उनके नाटकों में भी यौवन की आँधी बारंबार आती है एवं सौंदर्य की मधुर फुहारें पड़ती हैं।

प्रसादजी इसलिए नाटक नहीं लिखते थे कि उन्हें नाटक लिखने ही थे। प्रसादजी ने गोदृश्य इन मार्गों में पग बढ़ाया था। वे नाटकों के द्वारा अपने पारिवारिक, सामाजिक और राजनैतिक दृष्टिकोण को प्रकट करना चाहते थे। इसके लिए उन्हें ऐतिहासिक दृष्टिवादी उपयुक्त ज्ञान था। अतः उन्होंने ऐतिहासिक कथाओं द्वारा इन विचारों को व्यक्त किया। ऐतिहासिक नाटक या उपन्यास लिखने की दो शैलियाँ हैं, (१) नाटककार किसी ऐतिहासिक घटना या पात्र से प्रभावित होता है। फलतः वह उसका चित्रण नाटक के माध्यम से कर देता है। (२) दूसरी और नाटककार कुछ विशेष दृष्टिकोण सामने रखना चाहता है। वह उस दृष्टिकोण के अनुरूप ऐतिहासिक कथा और पात्र चुनता

हैं। प्रसादजी ने दूसरी शैली अपनाई है। अतः ऐतिहासिक कथाओं के पीछे प्रसाद जी के पारिवारिक, सामाजिक और राजनैतिक विचार विशेष ध्यान देने की वस्तु हैं। वे कथा की वस्तु को आगे बढ़ाते जाते हैं और अपने विचार रखते जाते हैं। स्थान-स्थान पर वे 'झाङ्गाण' के सम्बन्ध में कुछ कहते हैं। इसी प्रकार त्रिविध के सम्बन्ध में भी अपने विचार दे देते हैं। नारी सम्बन्धी विचार तो अधिकता में प्रकट हुए हैं। उनके राष्ट्रीय विचारों के कुछ उदाहरण देखिए:—

(क) यवनों से उधार ली हुई सभ्यता नाम की विलासिता के पीछे चार् जाति उसी तरह गड़ी है जैसे कुल वधू को छोड़ कर कोई नागरिक वेश्या के चरमों में।

(ख) हम देश की प्रत्येक गर्मी को भाङ्ग देकर इतना खबल्य कर कि उस पर चलने वाले राज मार्ग का मुल पावं।

(ग) भारत समग्र विश्व का है और सम्पूर्ण वसुधरा इसके प्रेम-पाश में आवद्ध है।

(घ) समस्त देश के कल्याण के लिए एक कुटुम्ब की भी नहीं, उसके त्तर स्वार्थों की वलि होने दो।

(ङ) मालव और मागध को भूलकर जब तुम आर्यावर्त का नाम लोगे तभी वह मिलेगा।

(च) अब केवल पाणिनी से काम न चलेगा; अर्थशास्त्र और दण्ड नीति की आवश्यकता है।

(छ) राजसत्ता सुव्यवस्था से तो बढ़ सकती है, केवल विजयों से नहीं।

प्राचीन भारत के प्रति प्रसाद जी का प्रगाढ़ प्रेम है। अतः वे भारत का गुणगान करना नहीं भूलते।

संक्षेप में प्रसादजी की नाट्य कला की वृष्टभूमि के उपादान हैं—(१) परम्परागत काव्य शैली (२) बंगला की भावुकता (३) अंग्रेजी नाट्य शैली (४) प्राढ़ गद्य (५) दार्शनिकता (६) इतिहास और (७) पारिवारिक, सामाजिक एवं राष्ट्रीय विचार।

चन्द्रगुप्त नाटक की परम्परा

भारतीय इतिहासकाश में चाणक्य और चन्द्रगुप्त मूर्य और शशि के समान सर्वदा प्रकाशित रहेंगे। वह प्रथम व्यक्ति चाणक्य ही हैं जिन्होंने छोटे-छोटे राज्यों में विशृङ्खलित भारत को एक सुदृढ़ सूत्र में पिरोया और एक समृद्ध केन्द्र शासित राज्यांश्वर पर खड़ा किया। आज तक आचार्य चाणक्य का अर्थशास्त्र एक महत्त्वपूर्ण आर्थिक और राजनीतिक ग्रंथ स्वीकार किया जाता है। चाणक्य ने चन्द्रगुप्त को विशाल वट-वृक्ष बनाया और उसकी सबल छाया में भारत को सुखपूर्वक बिठा दिया। चन्द्रगुप्त स्वयं अदम्य साहसी, महान वीर और बुद्धिमान् युवक था। साहित्य में सब से पहिले महाकवि विशाख ने अपने नाटक में चाणक्य और चन्द्रगुप्त को गौरवपूर्वक ऊँचा आसन दिया। संस्कृत साहित्य में इस नाटक को बहुत मान मिला है। इस नाटक का निर्माण कब हुआ, इस पर बड़ा मत भेद चलता रहा है क्योंकि महाकवि विशाख का समय ८ वीं शती से १२ वीं शती तक आँका जाता है। शास्त्रीय दृष्टि से यद्यपि मुद्राराक्षस का नायक चन्द्रगुप्त ही माना जायेगा क्योंकि आधिकारिक कथा का फल उसे ही मिलता है, तदपि कथा की गति को अग्रसर करने वाला चाणक्य ही है जिसके विना मुद्राराक्षस का ऊँचा प्रासाद तुरन्त धराशायी हो जाता है। नाटककार का ध्यान भी चाणक्य के चरित्रचित्रण पर विशेष टिका है और राक्षस को सामने खड़ा करके वह पृच्छता है—दर्शकों! कताओ बड़ा कौन है? मुद्राराक्षस का चाणक्य बुद्धि के ताने-बाने से बना गया है और वह बुद्धि की सजीव प्रतिमा है। उसके पास हृदय नाम की कोई वस्तु है ही नहीं। वह अपने मार्ग के बाधकों को काँटों की नाईं समूल उखाड़ फेंकता है और ब्राह्मण होतं हुए भी रक्तपात या हत्या करने में किसी प्रकार का संकोच नहीं करता है। उसके सामने चन्द्रगुप्त का व्यक्तित्व दबा हुआ है। चन्द्रगुप्त का अपना व्यक्तित्व कुल्य है ही नहीं। और तौ और, कृत्रिम विरोध प्रदर्शन के तुरन्त बाद धवड़ा कर धह कह उठता है—

गुरु आयसु छल सों कलह करि हू जिय डराय ॥

किसि नर गुरु जन सों लरहि, यहै सोच जिय हाय ॥ श्लोक ३ ॥

मुद्राराक्षस में चाणक्य ही सब कुल्य है। चन्द्रगुप्त तो अपनी रक्षा तक करने में अनमर्त्य है। चाणक्य महान् नागी भी है। वह गड़स में डटकर लोहा लेता है और

उसे परास्त कर देता है। चाणक्य, राजस को मंत्रिस्व दे देता है। चंद्रगुप्त, गुरु चाणक्य को आज्ञा मान कर राजस को मंत्री बना लेता है। मुद्राराक्षसकार यह स्पष्ट नहीं करता है कि चाणक्य से भी आदर पाने वाला व्यक्ति 'राक्षस' क्यों कहलाता है ? वह उसका नाम था या उसकी उपाधि थी या जनता ने यह नाम रख दिया था। महाकवि विशाल ने राजस का चरित्र, चाणक्य से भी ऊँचा दिखाया है। तब भी वह राजस कहा गया है। चाणक्य आरंभ से अन्त तक कुसुमपुर निवासी है। संकेता से नाटककार यह बताता है कि राजा नंद ने शिखा पकड़ कर चाणक्य को बाहर निकलवा दिया था। फलतः चाणक्य ने प्रतिज्ञानुसार नवों नवों का समूल उन्मूलन किया और चन्द्रगुप्त को मगध के सिंहासन पर बिठाया^१। मुद्राराक्षस की कथा अत्यन्त सुश्रद्धालित और प्रवाह-पूर्ण है।

मुद्राराक्षस की प्रेरणा एवं इतिहास-पुराणों के आधार पर बंगला के प्रसिद्ध नाटककार श्री द्विजेन्द्रलाल राय ने अपना नितांत मौलिक नाटक चन्द्रगुप्त लिखा। मुद्राराक्षस से चाणक्य-अपमान के संकेतां को लेकर पहिले अङ्क का सम्पूर्ण तृतीय दृश्य निर्मित कर डाला। इस दृश्य में नंद और नंद का साला, वाचाल, राजसभा में आए चाणक्य को शिखा पकड़ कर निकाल देते हैं। रायसाहब ने मुद्राराक्षस में प्रयुक्त वृषल शब्द को शूद्र अर्थ में ग्रहण किया है। पौराणिक मान्यताओं के आधार पर चंद्रगुप्त को मुरा-पुत्र स्वीकार किया गया है। राजा महापद्म की शूद्रा दासी, मुरा से चंद्रगुप्त उत्पन्न हुआ था अतः चंद्रगुप्त मौर्य कहलाया। मुद्राराक्षस के समान रायसाहब के नाटक में चाणक्य गुप्तचर विभाग का अध्यक्ष है। मुद्राराक्षस के अनुरूप ही यहाँ भी चाणक्य विजयोत्सव को रोक देता है। महाराज चंद्रगुप्त इसका कारण पूछते हैं और रुष्ट होते हैं। इस दृश्य (४-१) का संवाद भी मुद्राराक्षस जैसा ही है। चाणक्य, चंद्रगुप्त को शूद्र बताता है और अप्रसन्न होकर चला जाता है। मुद्राराक्षस से अंतर इतना ही है कि चंद्रगुप्त, चाणक्य के परामर्श से क्रोध का प्रदर्शन मात्र नहीं करता है वरन् वह वास्तव में रुष्ट हो जाता है। यहाँ चंद्रगुप्त का व्यक्तित्व

१. जिन जनन ने अति सोच सों नृप भय प्रगट धिक नहिं कछो।

पै मम अनादर को अतिहि वह सोच जिय जिनके रहयो।

ते लखहिं आसन सों गिरायो नंद सहित समाज को (मुद्राराक्षस अंक १)

नव नंदन को मूल सहित खोयो छन भर में (अंक १)

जिमि दश नृप अपमानयो महक्रोध उरधारि। करी प्रतिभा नंदनृप नासन को निरधारि।

को नृप चंद्रगुप्त पुत्र राक्षस-निकारी जन पूर्ण। चन्द्रगुप्त राजा कियो करि राजस मदचूर्ण (अंक १)

अभिदि क्रोध करि खोलिके दिख्यो प्रतिभा कीन। सो सब देखत मुक्करी नव-नृप नंद बिहीन

(अंक १)

उभर जाता है। मुद्राराक्षस के समान अंत में चाणक्य, कात्यायन का भक्तिव्य दे देता है। चंद्रगुप्त नाटक में राजस ने कात्यायन नाम ग्रहण किया है। मुद्राराक्षस में चाणक्य अपने मुख से कहता है कि मैंने ही नंद वंश का समूल नारा किया है किंतु रायसाहब ने इसका वर्णन एक पूरे दृश्य में किया है (३-६)।

ऐसी समानताओं के होते हुए भी रायसाहब का चंद्रगुप्त नाटक मुद्राराक्षस से बहुत भिन्न है। स्वयं कथानक ही भिन्न है। 'चंद्रगुप्त' सिकन्दर विजय से प्रारम्भ होता है, मगध के सिंहासन पर चन्द्रगुप्त बैठता है और सिल्यूकस की पराजय के पश्चात् चन्द्रगुप्त एवं हेलेन के विवाह के साथ समाप्त हो जाता है। मुद्राराक्षस की कथा नितान्त दूसरी दिशा में प्रवाहित है। रायसाहब ने कथा के वहाव में देश और काल की सीमा का ध्यान ही नहीं रक्खा है। नाटक हिरात से लेकर मगध तक दौड़ता है और आरम्भ से अन्त तक २०-२५ वर्ष का समय लगता है। चन्द्रगुप्त नाटक में कुछ पात्रों के नाम तो मुद्राराक्षस के ही हैं और कुछ नवीन हैं। पुराने पात्रों का चरित्र भी बदला हुआ है। चाणक्य और चन्द्रगुप्त हैं तो मुद्राराक्षस के परन्तु उनके जीवन और कार्य परिवर्तित हैं। मुद्राराक्षस का राजस यहाँ कात्यायन बन गया है। सिकन्दर, सिल्यूकस, ऐरिथीगोनस, हेलेन, छाया, चन्द्रकेतु, सुरा, वाचाल—नवीन पात्र हैं।

सबसे बड़ी भिन्नता है चाणक्य और चन्द्रगुप्त के चरित्रों की। मुद्राराक्षस में चन्द्रगुप्त, चाणक्य के हाथ का खिलौना है। रायसाहब इस विचार को लेकर नाटक लिखने बैठे हैं कि मैं चन्द्रगुप्त को चाणक्य के हाथ की कठपुतली नहीं बनने दूँगा। वरन् चन्द्रगुप्त को एक स्वतन्त्र सत्ता देकर ऊपर उठाऊँगा। फलतः रायसाहब का चन्द्रगुप्त अपने बल पर आगे बढ़ता है, चाणक्य के सहारे नहीं। चन्द्रगुप्त में चाणक्य चन्द्रगुप्त को नहीं दूँदता है, चन्द्रगुप्त ही चाणक्य को अपनी सहाय्यार्थ लुलवाता है क्योंकि उसने सुना है कि चाणक्य बड़ा मेधावी, नीतिकुशल और दृढ़ व्रती ब्राह्मण है और वह नंद का घेर शत्रु भी है। चन्द्रगुप्त नाटक का नायक वास्तव में चन्द्रगुप्त ही है क्योंकि नाटक उसी के सहारे अग्रसर होता है। आरम्भ में हमारे सामने चन्द्रगुप्त एक वीर, साहसी और कुशल युवक के रूप में आता है। चन्द्रगुप्त, नंद का सौतला भाई है। नंद ने उसे निर्वाणित कर दिया है। चन्द्रगुप्त बड़े कौशल और साहस से सिकंदर की सेना में रहकर यूनानी रणकौशल और व्यूह रचना सीखता है। सिकंदर के सामने निर्भीकता से उत्तर देता है और समय पर वीरत्व का परिचय देकर ऐरिथीगोनस के आक्रमण से सिल्यूकस को बचाता है। उसके स्वतन्त्र व्यक्तित्व के अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं। चाणक्य जब नन्द-वंश वर्गों को उन्नत है तो चन्द्रगुप्त नन्द को क्षमा कर देता है और एक क्षमात्र चाणक्य के पास भेज देता है।

चाणक्य नन्द का वध कभी भी न कर पाता यदि देवात् मुरा के हृदय में नन्द वध की बात न बैठ गई होती। मुरा ही नन्द वध करवा पाती है, चाणक्य नहीं (३-४)। चाणक्य चन्द्रगुप्त को उपदेश देता है, समझता है, परामर्श देता है, अनेक भय-प्रलोभन दिखाता है किन्तु नन्द से युद्ध करने के लिए चन्द्रगुप्त प्रस्तुत नहीं होता है। चाणक्य हताश है। मुरा ही चन्द्रगुप्त को युद्ध क्षेत्र में भेज पाती है (२-५)। वास्तव में यदि मुरा नाटक में न होती तो चाणक्य असफलता के गर्त में गिर कर कराहता दिखाई देता। विजयोत्सव नन्द करने वाले चाणक्य को चन्द्रगुप्त नन्दो वनाने का आदेश दे देता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि रायसाहब के चन्द्रगुप्त नाटक के चाणक्य और चन्द्रगुप्त मुद्राराक्षस से नितान्त भिन्न हैं। एक और बड़ा भारी अन्तर किया है राय बाबू ने चाणक्य के चित्रण में। मुद्रा राक्षस का चाणक्य पापाण प्रतिमा है जिसमें हृदय नहीं है, केवल बुद्धि है। वह बुद्धि के रक्त-मांस से बना है, बुद्धि के मैदान में खेलता है, बुद्धि के सहारे बढ़ता है और केवल बुद्धि को साथ ले कर सांता जागता है। इसी का विरोध कराते हुए रायसाहब अपने नाटक में चाणक्य से कहलाते हैं—बुद्धि, बुद्धि, बुद्धि मुनते सुनते बहरा हो गया हूँ। राह, घाट-वाट संसार भर में एक यही बात सुन पड़ती है कि चाणक्य की कैसी बुद्धि है (५-२) चन्द्रगुप्त नाटक में चाणक्य बड़ा बुद्धिमान है किन्तु साथ ही उसकी छाती में मानवी हृदय भी छिपा है। उसकी स्त्री थी जिसे वह प्यार करता था, वह एक लड़की को छोड़ कर मर गई। अब उसने अपने हृदय का सारा स्नेह-जल अपनी पुत्री पर बरसा दिया। किन्तु हाय रे देव ! उसे डाकू उठा ले गए। इस बालिका के स्नेह में उसका हृदय रोता था, आहें भरता था और व्यग्र होता था। एक लड़की का कष्ट स्वर अपनी लड़की जैसा सुनकर वह तड़प उठता है। जब वह जान पाता है कि यह लड़की उसी की है तो उसके हृदय और नेत्र का बांध टूट पड़ता है एवं उसके साथ रहने के लिए वह मंत्रित्व पर भी लात मार देता है। मुद्राराक्षस के चाणक्य के समान वह रक्त पात कराता अश्रय है किन्तु वह बड़ा दुःखी है और पश्चाताप करता है। वह बारम्बार अपने को दुत्कारता है, धिक्कारता है और गाली देता है। नाटककार ने वर्ण भेद के आधार पर नाटक की रचना की है। आरम्भ से अन्त तक भावुकता सजी सजाई बैठी है जो दर्शक या पाठक को भूकभोर देती है। रायबाबू ने राष्ट्र प्रेम से विश्ववन्द्यत्व को अधिक श्रेष्ठता दी है। इस विश्ववन्द्यत्व का प्रतिनिधित्व करती है हेलेन।

हरिनारायण आष्टे मुन मराठी उपन्यास चाणक्य और चन्द्रगुप्त का स्वर देश-प्रेम से भङ्कृत है। आष्टे जी का चाणक्य देशोद्धार और देश सुधार के लिए ही अपना प्रदेश गांधार छोड़ कर मगध जाता है जहाँ वह नन्द के द्वारा अपमान प्राप्त करता है। आष्टे जी का चाणक्य देश प्रेमी है। श्री कन्हैया लाल माणिक लाल मुंशी ने अपने सुवर्ण उपन्यास “भगवान्” कौटिल्य में चाणक्य को बहुत उदात्तता दी है

वह महान् व्यक्ति है। उनके पास एक प्रेमी हृदय भी है जिसे वह शकटार की कन्या गौरी को दिए है। ये दोनों उपन्यास हैं। नाटक के क्षेत्र में प्रसाद जी ने चाणक्य-चंद्रगुप्त को लेकर अपना नाटक “चंद्रगुप्त” लिखा जो अत्यंत सरस, सुन्दर और प्रौढ़ है। प्रसाद जी ने इस नाटक में अपने से पूर्व के साहित्य का भरपूर उपयोग किया है, नवीन शोधों का लाभ भी उठाया है और अपनी कल्पना की कृत्ची से नए नए रंग भी जी भर कर भरे हैं। इस नाटक के आरंभ की भूमिका स्पष्टतया बताती है कि प्रसाद जी ने नवीन शोधों का गंभीर अध्ययन किया है और अपने से पूर्व निर्मित मुद्रा राज्ञस एवं राय कृत चंद्रगुप्त नाटकों से पूरी सहायता ली है।

मुद्रा राज्ञस का प्रभाव आरम्भ से अंत तक देखा जा सकता है। उनके प्रधान पात्र चंद्रगुप्त, चाणक्य, नंद, राज्ञस वे ही नाम हैं जो मुद्राराज्ञस में मिलते हैं। इन पात्रों के साथ मुद्राराज्ञस के अनेक प्रसंग भी इस नाटक में आ गए हैं। राज्ञस को लौकितिए। इस नाटक में भी चाणक्य, राज्ञस की मुद्रा पाता है (३-२) और इस मुद्रा की सहायता से एक पत्र लिखवाकर नंद के पास भेजता है। जब नंद राज्ञस को वह पत्र और मुद्रा दिखाता है तो मुद्राराज्ञस नाटक के राज्ञस की नाई वह सिर नीचा कर मौन हो जाता है (३-७ एवं ३-८)। राज्ञस, चाणक्य और चंद्रगुप्त में विशेष उपजाने का जाल रचता है (४-२)। मुद्रा राज्ञस के राज्ञस की भाँति यहाँ भी चाणक्य से परास्त हो जाने पर राज्ञस चाणक्य की प्रशंसा करता है (३-१)। चाणक्य अपना भेरी पद राज्ञस को दे देता है (४-१३)। मुद्रा राज्ञस में गुप्तचरों का जाल फैला है जो वंश बदल कर अपना काम साधते हैं। यह जासूसी वातावरण प्रसाद जी के नाटक में भी कम मात्रा में नहीं है। यहाँ तो चाणक्य और चंद्रगुप्त तक छद्म वेश में स्थान-स्थान पर कार्यरत दिखाई पड़ते हैं। प्रसाद जी के चंद्रगुप्त में मुद्राराज्ञस का लक्षणकी वंश भी विश्वमान है (२-५)। प्रसाद जी ने मुद्राराज्ञस के आधार पर ही चाणक्य द्वारा विजयोत्मव रुकवाया है (४-२) परिणाम स्वरूप चाणक्य और चंद्रगुप्त में विरोध खड़ा हो जाता है और चाणक्य क्रुद्ध होकर चला जाता है। चाणक्य के चले जाने पर चंद्रगुप्त कुछ दुर्बलता का अनुभव करता है (४-२)। यह सब मुद्राराज्ञस की छाया है।

प्रसाद जी के नाटक चंद्रगुप्त पर रायवाबू के चंद्रगुप्त नाटक का प्रभाव, मुद्राराज्ञस से भी अधिक है। ऐसा प्रतीत होता है कि प्रसाद जी का नाटक रायवाबू के चंद्रगुप्त नाटक की प्रेरणा से ही निर्मित हुआ है। प्रसाद जी के नाटक में वही कथानक है जो रायवाबू के चंद्रगुप्त में है। प्रभाव जी पर डोगोपसूत्र लिखा जाता है कि प्रसाद जी ने चंद्रगुप्त में देश और जाल की तीसरा का अत्यंत उत्कृष्ट किया है। उनका नाटक समस्त उत्तरी भारत में दौड़ा फिरता है और २०-२५ वर्ष का समय

साथ में बांधे प्रसूता है किन्तु यह दोष रायसाहब के चंद्रगुप्त का अनुकरण करने के कारण आया है। प्रसाद जी ने रायबाबू के चंद्रगुप्त की दीर्घ कथा को अविकल अपनी शैली में समेटने का प्रयास किया है। साथ ही अपनी ओर से भी बहुत कुछ बीच-बीच में कहा है। फलतः कथानक ने अत्यंत विस्तार पा लिया है। प्रसाद जी ने कथा ही नहीं, रायबाबू के अधिकांश पात्रों को भी अपनाया है, कुछ में थोड़ा परिवर्तन भी किया है। रायबाबू और प्रसाद जी दोनों के चाणक्य में स्नेही हृदय वर्तमान है। अंतर इतना है कि रायबाबू का चाणक्य अपनी पुत्री के प्रति ममतामय है तो प्रसाद जी का चाणक्य शकटार की पुत्री सुवासिनी के प्रति प्रेम के उद्गार इधर-उधर प्रकट कर देता है। रायसाहब का काव्यायन प्रसाद जी में यरकचि वन जाना है और दोनों नाटकों में यह पात्र पाणिनी को मुख में रक्खे फिरता है। रायबाबू की हेलेन ने प्रसाद जी के चंद्रगुप्त में कानैलिया नाम रख लिया है। दोनों में कई समानताएँ हैं। दोनों युद्ध की मारकाट का विरोध करती हैं, दोनों भारत के वानावरण से बहुत प्रभावित हैं, दोनों संस्कृत पढ़ती हैं, दोनों अपने पिता सिल्यूकस को बहुत प्यार करती हैं और लड़कर उससे क्षमा मांगती हैं। दोनों एक यूनानी प्रणयी को दुस्कारती हैं और चन्द्रगुप्त की ओर स्नेह भरी दृष्टि से देखती हैं। अन्तर यह है कि रायसाहब की हेलेन विश्व-वधुत्व का सिद्धान्त मानती है जिसके लिए वह अपनी आहुति देने में भी नहीं हिचकती। उधर प्रसाद जी की कानैलिया में भारत-प्रेम भरा है और भारतीय वीर युवक चन्द्रगुप्त की प्रेमिका एवं प्रणयिनी बन कर वह अन्तर्जातीय विवाह सहर्ष स्वीकार करती है। रायबाबू का ऐस्टीगोनस प्रसाद जी के नाटक में फिलिप्स नाम धर लेता है। राय साहब के नाटक के अनुसार प्रसाद जी ने भी चन्द्रगुप्त को यूनानी शिविर में युद्ध कौशल सीखने भेजा है। ऐसा यूनानी इतिहासकारों की साक्षी के कारण हुआ है। रायबाबू के नाटक की नाई प्रसाद जी के चाणक्य और चन्द्रगुप्त वेश बदल कर सिकन्दर की सेना को हतोत्साह बनाते हैं (२-४)। रायसाहब के समान प्रसादजी का चाणक्य भी अपने राजनीतिक कार्यों की निंदा करता है और इन कुटिल कार्यों को ब्राह्मण वृत्ति से दूर का बताता है (४-५- १२ वं ४-१३)। प्रसादजी ने अपने चाणक्य में हरिनारायण आटे के चाणक्य का राष्ट्र स्नेह भरा है और साथ ही श्री के० एम० मुन्शी के चाणक्य की उदात्तता और महानता भी अपने चाणक्य को दी है। मुन्शीजी के उपन्यास में चाणक्य शकटार कन्या का प्रणयी है, प्रसादजी का चाणक्य भी।

प्रसादजी का चंद्रगुप्त अत्यन्त मौढ़ नाटक है। प्रसादजी के नाटकों में इस नाटक का अत्यन्त ऊँचा स्थान है और हिन्दी साहित्य का यह एक उज्ज्वल नक्षत्र है। प्रसादजी प्रथम काल के कवि में नाटककार। परिणामतः उनका चन्द्रगुप्त काव्य गुणों से ओत-प्रोत है। इसका अर्थ बहुत ऊँचा है। यह काव्य, गद्य और पद्य के दोनों क्षेत्रों में

विवरण पड़ा है। हिन्दी संसार में इसका मान आने का वयुगुणों के कारण अधिक है, अपनी नाट्य कला के कारण नहीं। इसके पढ़ने और सुनने में आनंद मिलता है, भावोद्रेक होता है। प्रसादजी ने अपने नाटकों का निर्माण विशेषतया पढ़ने के लिए ही किया था। तभी तो वे नाटकों के दो विभाजन करते हैं—अभिनय और पठनीय। अभिनय की दृष्टि से देखा जाय तो ध्रुवशामिनी को छोड़ कर उनके अन्य नाटक सहजतया अभिनय नहीं है। चंद्रगुप्त के सम्बंध में भी यही कहा जायगा कि इसका अभिनय अत्यंत कठिन है। अभिनय का विचार करने समय चंद्रगुप्त नाटक को अनेक वस्तुएँ वाचक बन कर सामने आ खड़ी होती हैं। इसका कथानक सुरसा के मुख की नाईं कैला हुआ है। इसमें ४४ दृश्य (११+१०+६+१४) हैं। यदि प्रत्येक दृश्य औसतन १० मिनट ले तो अभिनय में ७३ घंटे का समय लगेगा। दृश्य परिवर्तन की तैयारी भी कुछ और समय लेगी। कुछ दृश्यों की वस्तु योजना ऐसी है कि रंगमंच पर उनका लाना सामान्यतया संभव नहीं है, चित्रपटों की सहायता से भले ही उनको संभाव्य बनाया जाय। प्रसादजी ने अपने नाटकों को चित्रपट से जोड़ने का कोई संकेत नहीं दिया है, न प्रसादजी ने ऐसी कल्पना ही की थी क्योंकि चित्रपटों का प्रचार उनके युग में न था। अंक दो के दसवें दृश्य में मालव दुर्ग के भीतरी भाग में अलका धनुष संधाने बैठी है। दुर्ग प्राचीर से यवन सैनिक एक-एक करके ऊपर चढ़ते हैं। अलका एक-एक करके उन्हें धरशाथी बनाती जाती है। सिकंदर क्रोध कर आता है और वह अलका को पकड़ने का प्रयास करता है। तभी सिंहरण आ जाता है। सिकंदर और सिंहरण में युद्ध होता है। उसी समय मालव सैनिक और यवन सैनिक वहाँ पहुँच कर आपस में गुथ जाते हैं। यह रंगमंचा सरल नहीं है। पात्रों की बड़ी भारी भीड़ एकत्र हो जाती है। युद्ध भी होता है। इसी प्रकार का दृश्य है तीसरे अंक का तीसरा दृश्य। रावी में बैठे तैयार हैं। उन पर सिकंदर और उसके अनुचर सैनिक चढ़ते हैं। कम से कम ये १०-१२ पात्र तो होंगे ही क्योंकि नाटककार चार का नाम देकर दण्डादि लिख देता है। रावी तट पर भी १०-१२ व्यक्ति खड़े हैं जो सिकंदर को अतिशय विनोद देने लगते हैं। नाटककार पाँच व्यक्तियों (चंद्रगुप्त, सिंहरण, अलका, मालविका, आंगीक) का नाम देकर आगे “इत्यादि” लिख देता है। भारतीय रंगमंच चलने वाले अचर्यक प्रदर्शन दिखा रहे हैं। ये बाजे वाले भी पाँच छः होंगे ही। यथा यथा अभिनय है प्रदर्शकों के युद्ध पोट कैसे रंग मंच पर आयेंगे। फिर वीस पचास पात्रों का भौंड। यह दृश्य कथावस्तु की दृष्टि से भी अनावश्यक है। नाटककार बड़ी सरलता से इसे सृज्य बना सकता था। एक तीसरा उदाहरण भी जिया। अंक तीन के नौ दृश्य में नाटक के प्रायः सभी पात्रों का भारी भीड़ लग जाती है। राजा, युवमती, नंद, दण्डकार, नरसिंह, सौरी, मोर्य पत्नी, कल्याणी, नायक्य, पर्वनेश्वर तो गले की हँ, बदन में प्रसिंहार भी अत्यंत संभाले हैं। अनेक प्रजा जन आते हैं और प्रसिंहारों से उनका युद्ध होता है। राजा जन भी २०-२५

धनका दिया प्रसादजी ने और नाटक को एकांत तपस्वी बना कर भव्य प्रसाद में बन्द कर दिया। यदि प्रसादजी ने रंगमंच को विल्कुल वैय मान कर दिशा को बदला न होता तो हिन्दी नाटक बड़ा समृद्ध बन जाता।

अभिनय का ध्यान तो प्रसाद जी ने नहीं रखा किन्तु नाटक को साहित्यिक बनाने में कोई कसर नहीं रखी। नाटक पढ़ने में वैसा ही आनन्द आता है, रस मिलता है और साहित्यिक सौन्दर्य की गुत्थियाँ मुलभाने में वैसा ही प्रयास करना पड़ता है जैसा कि काव्य के अनुशालन में। प्रसादजी के नाटक दृश्य काव्य के अमर प्रहरी बन कर हमारी काव्यात्मक वृत्ति को संतुष्ट करते हैं। हम उनके भाषा सौन्दर्य से मुग्ध होते हैं, उनके अलंकरण से अभिभूत होते हैं, उनकी काव्य कल्पनाओं को सराहते हैं और गद्य काव्य के सागर में डूब कर मुक्ता प्राप्त करने में सफल होते हैं। इन नाटकों पर हमें गर्व है। इन नाटकों में भी चन्द्रगुप्त का स्थान बहुत ऊँचा है। इसकी अपनी विशेषताएँ हैं। (१) चन्द्रगुप्त की भाषा संस्कृत गर्भित होती हुए भी अत्यन्त सरस और ललित है। प्रसाद के नाटकों का गौरव उनकी काव्यात्मक भाषा ही तो है। चन्द्रगुप्त की भाषा आदर्श है। यदि कहीं प्रसादजी ने मुद्रावरों को अद्भूत न माना होता तो प्रसादजी सोने में मुग्ध भर गये होते। सरसता के साथ चन्द्रगुप्त की भाषा में अत्यन्त सुवद्धता और प्रौढ़ता है। न इसमें अज्ञातशत्रु की क्लिष्टता है और न स्कन्दगुप्त की बुराई दार्शनिकता। (२) चन्द्रगुप्त नाटक का सबसे प्रधान गुण है इसकी राष्ट्रीयता। आरम्भ में अंत तक यह स्वर सुन्नरित है और पढ़ने वाले पर अभिष्ट प्रभाव डालता है। राष्ट्रीय गीतों और संवादां के पीछे प्रसाद जी का हृदय धोला है। भारतीय पात्र ही नहीं, विदेशी कर्मेलिया तक, भारतीयता से ओत-प्रोत है। राष्ट्रीयता के कारण ही चन्द्रगुप्त को अत्यन्त अधिक मान प्राप्त हुआ है। (३) चन्द्रगुप्त नाटक के गीत भी अत्यन्त रमणीय और काव्यात्मक हैं। कई गीत तो स्थायी स्थान पा गए हैं। गीतात्मकता की लहरी गद्य में भी व्याप्त है और गद्यात्मक कथन भी गद्य-काव्य बन गए हैं। (४) पश्चिमी नाट्य सिद्धान्तानुसार वही नाटक उत्तम स्वीकार किया जाता है जो वर्णों का अन्वेषण है। प्रसाद जी के सभी नाटकों में संघर्ष भरा है। चन्द्रगुप्त के अतिरिक्त अन्य नाटकों में भारतीय जातियों या प्रदेशों में संघर्ष चित्रित है किन्तु चन्द्रगुप्त में भारतीयों और विदेशियों का युद्ध होता है और उसमें भारतीय विजयी बनते हैं। (५) प्रसाद जी के नाटकों में नारियाँ दो वर्ग की हैं। एक वर्ग में वे स्त्रियाँ हैं जो उदात्त और महान हैं और दूसरे वर्ग में आती हैं, स्वार्थभय तथा शक्ति सम्पन्न नारियाँ। प्रथम वर्ग के उदाहरण हैं—राज्य श्री, पचावनी, चागनी, मल्लिका, देवसेना, देवकी, कमला। दूसरे वर्ग का प्रतिनिधित्व करती हैं—सुरगा, शक्तिमती, कृष्णा, श्यामा, श्यामदेवी, विजया। चन्द्रगुप्त में आकर प्रसाद जी की नारायणदेवी में सोई लिखा है और अब के नारियाँ में उदात्तता ही देखने लगे हैं।

फलतः चंद्रगुप्त की सभी नारियाँ उदात्त हैं, यहाँ तक कि सुवासिनी भी। आगे ध्रुवस्वामिनी में भी प्रसाद जी ने नारी के प्रति यही दृष्टिकोण अपनाया है।
(६) चंद्रगुप्त के अनेक विचार और भाव अत्यन्त मार्मिक हैं और गहरे अनुभव से भरे हैं। कुछ उदाहरण—

‘आत्म सम्मान के लिए मर मिटना ही दिव्य जीवन है।’

‘अतीत सुखों के लिए सोच क्यों, अनागत भविष्य के लिए भय क्यों और वर्तमान को मैं अपने अनुकूल बना ही लूँगा।’

‘बौद्ध धर्म की शिक्षा मानव व्यवहार के लिये पूर्ण नहीं हो सकती, भले ही वह संव विहार में रहने वालों के लिए उपयुक्त हो।’

‘राजनीति महलों में नहीं रहती।’

‘ब्राह्मण के कोमल हृदय में कर्त्तव्य के लिये प्रलय की आँधी खला देने की भी कठोरता है।’

‘ब्राह्मणत्व एक सार्वभौम शाश्वत बुद्धि वैभव है। वह अपनी रक्षा के लिए, पृष्टि के लिए, और सेवा के लिए बर्षों का संचयन कर लेगा।’

‘राज सभा सुव्यवस्था से बढ़े तो बढ़ सकती है केवल विजयों से नहीं।’

‘अधमर पर एक क्षण का विलम्ब असफलता का प्रवर्तक हो जाता है।’

‘समझदारी आने पर यौवन चला जाता है, जब तक माला गूँथी जाती है, तब तक फूल कुम्हला जाते हैं।’

‘सफलता का एक ही क्षण होता है।’

‘व्यक्तिगत स्वतंत्रता यहाँ तक दी जा सकती है, जहाँ दूसरों की स्वतंत्रता में बाधा न पड़े।’

‘विजयों की सीमा है परन्तु अभिलाषाओं की नहीं।’

‘जीवन एक प्रश्न है और मरण है उसका अटल उत्तर।’

‘राज्य किसी का नहीं, सुशासन का है।’

‘मनुष्य साधारण धर्म पशु है, विचारशील होने से मनुष्य होता है और निस्वार्थ कर्म करने से वही देवता भी हो सकता है।’

‘चाणक्य यह नहीं मानता कि कुछ असंभव है।’

‘मेष के समान युक्त वर्षा सा जीवनदान, सूर्य के समान अबाध आलोक विकीर्ण करना, सागर के समान कामना—नदियों को पचाते हुए सीमा के बाहर न जाना, यही तो ब्राह्मण का आदर्श है।’

‘महत्त्वाकांक्षा के दाँव पर मनुष्यता सदैव हारी है’

ये उक्तियाँ जीवन के गहरा अनुभव, प्रौढ़ चिन्तन विचार एवं काव्य सौन्दर्य से भरी हैं।

प्रसाद जी के चंद्रगुप्त के बाद हिन्दी में चन्द्रगुप्त चाणक्य को लेकर अनेक कृतियाँ उपजीं। चार उपन्यास और तीन नाटक बने। श्री रणवीर जी वीर के ‘महामंत्री चाणक्य’ में चाणक्य को प्रधानता दी गई है। यहाँ चाणक्य मुद्राराक्षस के समान कूटनीति कुशल है, रायसाहब के चाणक्य का हृदय रखना है और प्रसाद जी के चाणक्य का राष्ट्र प्रेम लिए है। डा० सन्यकेतु विशालंकार के ऐतिहासिक उपन्यास ‘आचार्य विष्णुगुप्त चाणक्य’ का चाणक्य भी राष्ट्रभक्त है। इस उपन्यास में चाणक्य का व्यक्तिगत अपमान नहीं होना वरन् राष्ट्र नायक की अप्रतिष्ठा होती है। इस चाणक्य के पास मुद्राराक्षस से अधिक बड़ा गुप्तचरों का जाल है। श्री रणुवीरशरण मित्र के ऐतिहासिक उपन्यास ‘आग और पानी’ में भी चाणक्य ही नायक है। यह उपन्यास चाणक्य संबंधी सभी उपन्यासों में अशक्त उपन्यास है। प्रसाद जी का सुवासिनी के साथ मुंशी जी की गौरी—दोनों का समावेश इसमें किया गया है। इन उपन्यासों में चंद्रगुप्त को महत्त्व नहीं मिला है, न चंद्रगुप्त इनमें नायक है। मिश्रद्वय के चंद्रगुप्त नामक ऐतिहासिक उपन्यास में चंद्रगुप्त नायक है। किन्तु यह, उपन्यास न होकर इतिहास बन गया है।

नाटक के क्षेत्र में तीन नाटक प्राप्त होते हैं, सेठ गोविन्ददास का ‘शशिगुप्त’ जनार्दन राय नागर का ‘आचार्य चाणक्य’ और रामवृद्ध बैनीपुरी का ‘त्रिजैता’। सेठ गोविन्ददास का नाटक ‘शशिगुप्त’ विल्कूल प्रसादजी के नाटक चन्द्रगुप्त के अनुकरण पर ही निर्मित हुआ है। प्रधान पात्र एवं उनके कार्य वे ही हैं जो प्रसादजी के चन्द्रगुप्त के हैं। कथासूत्र भी वही है। सेठ जी ने चन्द्रगुप्त का नाम शशिगुप्त कर दिया है। पर्वतेश्वर का नाम शशिगुप्त में पर्वतक है। हाँ, सेठजी ने प्रसादजी की कानॅलिया के कार्य एवं विचार तो अपनाए पर नाम अपनाया है रायसाहब की हेलेन का। रोप पात्र, आंभीक, नंद, राक्षस, सिकन्दर, मित्यूकस प्रसादजी के ही हैं। पात्रों का चरित्र वही है जो प्रसादजी के चन्द्रगुप्त में चित्रित है। अन्तर यह है कि भाषा सरल और सुबोध है परन्तु प्रसाद का भाषा-प्रसाद नहीं है। शशिगुप्त मगध सम्राट बनने तक शशिगुप्त है बाद में चन्द्रगुप्त। ऐसा क्यों किया गया है, इसका कारण भूमिका में बताया गया है। मौर्य कहलाने का कारण सेठजी ने दिया है कि चन्द्रगुप्त मौर नामक पर्वत का निवासी था। इस तर्क का आधार भूमिका में दिया गया है। चाणक्य और चन्द्रगुप्त दोनों राजावासी थे, चाणक्य तक्षशिला का निवासी था और चन्द्रगुप्त सिंधु और कुमार नदियों के मध्य, मौर नामक पर्वत का।

श्री जनार्दन राय नागर का नाटक आचार्य विष्णुगुप्त चाणक्य भी प्रसादजी

का अनुकरण मात्र है, उसमें कोई नवीनता नहीं। पात्र भी प्रायः वे ही भव हैं और घटनाएँ भी। सिल्यूकस की पुत्री कार्नेलिया 'आचार्य विष्णु गुप्त चाणक्य' में कार्नेलिया ही है किन्तु बीच-बीच में उसका नाम हेलेन भी दे दिया गया है यह रायसाहब के चन्द्रगुप्त का प्रभाव है। आरंभ से अन्त तक कथा सूत्र और उसका प्रवाह वही है जो प्रसादजी का है। भिन्नता बहुत ही अल्प है। प्रसादजी में गांधार राज का पुत्र आर्मीक है। वहीं गांधार का राजा आर्मीक है। प्रसादजी के चन्द्रगुप्त में गांधार राज कन्धा अलका है जिसका पाण्डुप्रहण पर्वतेश्वर अर्भकृत कर देता है। यहाँ पर्वतेश्वर की पुत्री रजनीगंधा के विवाह का प्रस्ताव गांधार राज आर्मीक करता है और पर्वतेश्वर इस प्रस्ताव को ठुकरा देते हैं। पात्र और कथा प्रसंगों के एमं छोटे-मोटे और महत्त्वहीन अन्तर्गतों का छोड़कर आचार्य विष्णुगुप्त चाणक्य, प्रसाद के चन्द्रगुप्त का नवीन संस्करण ही है जो अपनी महत्ता का स्वरूप वैठता है। नागर भाहब ने प्रसादजी के पात्र और प्रसंग ही नहीं लिए वाक्य भी उठाए हैं जो अपने परिवर्तित रूप में गौरव और तंज हीन हो बैठे हैं। कुछ उदाहरण—

चन्द्रगुप्त—'अतीत सुखों के लिए सोच क्यों, अनागत भविष्य के लिए भय क्यों और वर्तमान को मैं अपने अनुकूल बना ही लूँगा।'

आचार्य विष्णुगुप्त चाणक्य—अतीत पर अपना वश नहीं, भविष्य पर है।

चन्द्रगुप्त—गुरुकुल में केवल आचार्य की आज्ञा शिरोधार्य होती है।

आ० वि० चा०—विद्यापीठों के कर्त्तव्य और उनकी मर्यादा उनके कुलपति निर्दिष्ट करते हैं।

चन्द्रगुप्त—बौद्ध धर्म की शिक्षा मानव व्यवहार के लिए पूर्ण नहीं हो सकती, भले ही वह संघविहार में रहने वालों के लिए उपयुक्त हो।

आ० वि० चाणक्य—चन्द्रगुप्त, तेरा स्थान संवारा नहीं, रणभूमि है।

कहीं-कहीं तो अन्तर लाने का प्रयास हास्यास्पद हो गया है। अंक एक के दूसरे दृश्य में तक्षशिला के ब्रह्मचारीगण, सिंहरण के प्रणय को लेकर उसी प्रकार के विचार और भाव व्यक्त करते हैं जैसे कि आजकल के दिलकेंक युवक। ये ब्रह्मचारी यहाँ तक कह देते हैं कि 'घायल हम हो गए।' यह देशकाल दोष ही नहीं तक्षशिला जैसे विश्वविद्यालय के गौरव पर आघात है।

श्री रामचूतबेनीपुरी जी ने अपने लघुरूपक 'विजेता' में अवश्य एक नवीन दृष्टिकोण अपनाया है। इस नाटक का नायक चन्द्रगुप्त है। नाटककार ने अपने से पूर्व के सभी नाटकों और उपन्यासों के प्रति विद्रोह करके ही इस नाटक का निर्माण किया है। बेनीपुरी जी ने इस नाटक में चन्द्रगुप्त को चाणक्य की लौह शक्तता से सर्वथा मुक्त किया है और चन्द्रगुप्त को चाणक्य से श्रेष्ठ और ऊँचा बनाया है। हाँ,

पेसा करने में महापहिमा चाणक्य चुरी तरह से गिर गया है। पहिले तीन दृश्यों में चाणक्य ऊपर उठा हुआ दिखाई पड़ता है किन्तु चौथे दृश्य में वह सहसा नीचे गिर जाता है। चन्द्रगुप्त आभरण अनशन की सूख हड़ताल अपना कर बैठ जाता है। वह ६० दिन निराहार रह कर प्राण त्याग करेगा। चाणक्य उसे विरत करना चाहता है किन्तु असफल होता है। तब वह चन्द्रगुप्त के पुत्र को सिंहासन पर विठाता है। नाटक के चार दृश्यों में चन्द्रगुप्त की चारों अवस्थाओं—कुमार, युवा, प्रौढ़ और बृद्धा अवस्था के चार चित्र प्राप्त होते हैं। प्रसाद और राय साहव की कथा संक्षेप में यहाँ उपस्थित है। चाणक्य ही बालक चन्द्रगुप्त को शिक्षा दीक्षा देकर भगध सम्राट् बनाता है। यह अकेला नाटक है जहाँ चाणक्य पराजित दिखाया गया है। यह अभिनेय एकांकी है।

फलतः प्रसाद जी के चन्द्रगुप्त का प्रभाव बाद के सभी हिन्दी उपन्यासकारों एवं नाटककारों ने ग्रहण किया है किन्तु कोई भी प्रसाद जी तक नहीं पहुँच पाया है।

हिन्दी का एकांकी साहित्य

एकांकी का शाब्दिक अर्थ है, एक अंक वाला नाटक। संस्कृत में ५ रूपक (भाष्य, व्यायोग, वीथी, अंक, प्रहसन) एवं १० उपरूपक (गोष्ठी, रासक, काव्य, उल्लास नाट्यरासक, प्रेखण, श्रीगणित, भाणिका, हल्लीश, विलासिका) एक अंक वाले नाटक हैं। किन्तु हिन्दी एकांकी की परम्परा का आरम्भ इन एक अंक वाले संस्कृत रूपक उपरूपकों से नहीं जुड़ती। हिन्दी एकांकी, कहानी और उपन्यास की भाँति पश्चिम की देन है।

एकांकी का आरम्भ १८८४—भारतेन्दु काल अपने नाटक और निबन्ध साहित्य के लिए अमर है। हिन्दी एकांकी का आरम्भ भी भारतेन्दु काल से ही हुआ था। एकांकी के आरम्भ के विषय में मतभेद है। कुछ आलोचक एकांकी का आरम्भ भारतेन्दु जी से मानते हैं,^१ तो कुछ प्रसादजी से;^२ और कुछ आगे बढ़कर इसके आरम्भ का श्रेय डा० रामकुमार वर्मा को देते हैं।^३ भारतेन्दुकाल में बहुत बड़ी संख्या में छोटे नाटक या लघु रूपक लिखे गये थे। आलोचकों ने इन सबकी गणना एकांकी के अन्तर्गत करली है। भारतेन्दु जी का “विपस्थ विपमोपधम” नामक नाटक संस्कृत नाट्य शास्त्र के अनुसार लिखा हुआ भाष्य है। इसे भी एकांकी बनाया गया है।^४ भारतेन्दु जी के भी छोटे नाटकों—नील देवी, भारत-दुर्दशा, अंबर नगरी, प्रेमयोगिनी (अपूर्णा नाटक)—को एकांकी मान लिया गया है। १५ दृश्य वाले नाटक अमरसिंह राठौर,^५ अव्यवस्थित कथानक वाले कलि कौतुक रूपक^६ प्राचीन संस्कृत शैली को अपना कर लिखा गया भारी भरकम नाटक दशमन्ती स्वयंवर,^७ संस्कृत के अनुवाद धनंजय विजय

१ डा० सत्येन्द्रः हिन्दी एकांकी, पृ० ११ पर। डा० रामचरण महेन्द्रः हिन्दी एकांकी और एकांकीकार, पृ० ५० पर। डा० रामयतनसिंह एकांकी कला, पृ० १२२ पर। डा० दशरथ ओकः हिन्दी नाटकः उद्भव और विकास, पृ० ४८५ पर।

२ डा० नगेन्द्र—आधुनिक हिन्दी नाटक पृ० १०३ पर।

३ श्री रामनाथ मुमन—चालमित्रा की भूमिका पृ० ८ पर। श्री योगेन्द्र शर्मा—आठ एकांकी की भूमिका, पृ० २० पर।

४ डा० सत्येन्द्रः हिन्दी एकांकी।

५ डा० महेन्द्र कृतः एकांकी और एकांकीकार, पृ० ४६।

६ डा० सत्येन्द्र कृतः हिन्दी एकांकी, पृ० २०।

७ डा० महेन्द्र कृतः एकांकी और एकांकीकार, पृ० ४८।

को एकांकी बना दिया गया है। और भी जो छोटे-बड़े नाटक हम युग में लिखे गए जैसे, महाराणा प्रताप, महागर्ना पतिनी, प्रह्लाद चरित्र, उपाहरण, रुक्मणी परिणय—उन सभी को एकांकी की संज्ञा दे दी गई। चार पाँच घण्टे में अभिनीत होने वाले रणधीर प्रेम मोहिनी को भी एकांकी बताया गया। परिणाम है कि इस बात पर सन्देह खड़ा हो जाता है कि भारतेन्दु काल में एकांकी लिखे भी गये या नहीं।

भारतेन्दु काल में लिखे सभी छोटे नाटक एकांकी नहीं हैं। एकांकी के प्रधान लक्षण हैं—

१. संक्षेप का ध्यान—कच्चा संक्षेप, पात्र संक्षेप, शब्द संक्षेप हो।

२. जीवन के एक रूप, एक घटना, एक परिस्थिति या एक समस्या का चित्र हो।

३. कथा के तीन अंश होने हैं—आरम्भ, विकास और सीमा। सीमा पर एकांकी का अन्त हो जाना चाहिए।

४. तीन ऐक्यों—कार्य ऐक्य, स्थल ऐक्य, समय ऐक्य—में से कार्य ऐक्य तो आवश्यक मिलना चाहिए। यदि दो या तीन ऐक्य मिलें तो वह एकांकी और अधिक उत्तम माना जायगा।

५. एकांकी के प्राण हैं संवाद। संवादों में मार्मिकता एवं वास्तविकता भरी जानी चाहिए।

६. एकांकी में रंग संकेत विस्तार से दिये जाते हैं।

७. एकांकी, कहानी को भाँति अपने में पूर्ण होता है।

८. उत्तम एकांकी में संघर्ष और व्यंग्य भी होते हैं।

यदि इन लक्षणों की कसौटी पर कान कर देखें तो काशीनाथ खत्री के १८८४ में लिखे दो एकांकी—‘गुन्नौर की रानी’ और ‘सिन्धु देश की राजकुमारियाँ’ बड़े उत्तम एकांकी सिद्ध होते हैं। इन दोनों में भी गुन्नौर की रानी को प्रथम स्थान मिलेगा। गुन्नौर की रानी में केवल एक मुख्य कथा है। कथानक संघर्षपूर्ण है। दो-तीन स्थानों पर अन्तःसंघर्ष भी है। नाटक का अन्त चरम सीमा पर हो जाता है। यह एकांकी दुःखान्त है। तीन-चार पात्र हैं। रंग संकेत आधुनिक ढंग के हैं। तीनों ऐक्य प्राप्त होते हैं। दो छोटे-छोटे दृश्य (जिन्हें अंक कहा गया है) प्राप्त होते हैं। खत्रीजी का दूसरा एकांकी सिन्धु देश की राजकुमारियाँ में स्थल और समय ऐक्य का अभाव है। हाँ, कार्य ऐक्य उपस्थित है। सेप सभी लक्षण प्राप्त होते हैं।

भारतेन्दु काल के एकांकी और भी हैं परन्तु वे इन दोनों की श्रेष्ठता को नहीं पहुँचते। अन्तर्गत दो-तीनदम थियेटर, काल एकांकी के तीन-तीन, काशीनाथ

लवत्रा कृत ग्राम पाठशाला, निकट नौवरी और लवत्री का स्वप्न । इस प्रकार हिन्दी के प्रथम एकांकीकार मित्र होते हैं, काशीनाथ स्वामी ।

दूसरा मोड़ १९२९ में—हिन्दी एकांकी को दूसरा मोड़ प्रसाद जी के एकांकी 'एक घंटा' द्वारा मिला । प्रायः सभी आलोचक इसे आधुनिक एकांकी मानते हैं । डा० नगेन्द्र इसमें 'एकांकी की पूरी टेकनीक' का निर्वाह देखते हैं । डा० सत्येन्द्र ने इसमें एकांकी की सभी विशेषताएँ देखी हैं । यह एकांकी भारतेंदुकाल की शृङ्खला में जुड़ा है । एक और इसमें सुखान्त प्रवृत्ति और संस्कृत नाटकों की एक स्थलीय प्रेम-कीड़ा स्पष्ट है तो दूसरी ओर विवाह एवं प्रेम समस्या, तीनों ऐश्वर्य, विचारों की आधुनिकता, विचार स्वर्ण एवं आधुनिक भकेत भरे पड़े हैं । भाषा, काव्यात्मक शैली और दार्शनिक प्रवृत्त के रूपों में प्रसाद का व्यक्तित्व भरा है । इस एकांकी ने हिन्दी एकांकी शृङ्खला को अग्रसर किया है । १९३५ ई० में भुवनेश्वर का 'कारवां' एक अन्यन्त पुष्ट एकांकी निकला । डा० रामकुमार वर्मा का एकांकी संग्रह 'पृथ्वीराज की आँखें', जो १९३५ व ३७ के बीच का है, हिन्दी एकांकी का एक महत्वपूर्ण आगे बढ़ा हुआ कदम है ।

१९३८ में हिन्दी एकांकी ने एक और बल पाया । इस में चंद्रगुप्त विद्यालंकार का एक लेख प्रकाशित हुआ जिसमें उन्होंने एकांकी को कहानी का एक छोटा-सा संस्करण माना । उपेन्द्रनाथ अशक और श्रीपतराय ने इसका सुन्दर उत्तर दिया और एकांकी को स्वतन्त्र सत्ता स्वीकार की । एकांकी अब चौकड़ियाँ भरने लगा और आज हिन्दी का एकांकी साहित्य बड़ा समृद्ध हो गया है । सामाजिक, राजनीतिक, पारिवारिक, समस्या मूलक, ऐतिहासिक, व्यंग्यात्मक, रोमांटिक, मनोवैज्ञानिक एवं नैतिक एकांकी प्रचुर मात्रा में बन चुके हैं । भिन्न-भिन्न शैली के एकांकी भी देखने में आते हैं । एक मात्र एकांकी, रेडियो रूपक, काव्य रूपक, भाव नाट्य, गीत रूपक, उपकथा और उपसंहार वाले एकांकी, गद्य-पद्य-मिश्रित एकांकी इत्यादि अनेक रूपों में एकांकी ने अपने को संवारा है । वैसे तो एकांकीकारों की संख्या बहुत बड़ी है किन्तु कुछ ने इस दिशा में विशेष म्याति प्राप्त की है ।

आधुनिक एकांकीकार—डा० रामकुमार वर्मा के लगभग साठ एकांकी प्रकाशित हो चुके हैं । डा० वर्मा के अधिकांश एकांकी ऐतिहासिक हैं । अपने इसी दिशा को प्रौढता दी है । आपके एकांकियों की प्रबल विशेषता है, कौतूहलपूर्ण कथानक । एकांकी में कौतूहल का निर्वाह जरा टेढ़ी खीर है परन्तु आपने उसका निर्वाह बड़ी सफलता से किया है । सैठ गोविन्ददास के भी लगभग ४५ एकांकी देखने में आये हैं । इनमें सामाजिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, राजनैतिक, प्रहसनात्मक सभी प्रकार के हैं । परन्तु एकांकी के क्षेत्र

में आपकी विशेष देन है—एक पात्र एकांकी (उदाहरण—प्रलय और सृष्टि, अलबेला, शाप और वर) एवं उपक्रम व उपसंहार सम्पन्न एकांकी। ५० उदयशंकर भट्ट के लिखे एकांकियों की संख्या भी बहुत बड़ी है। आपने ३० से अधिक एकांकी, ८ रूपक, और ३ भाग नाट्य लिखे हैं। एकांकियों में सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, पारिवारिक—सभी प्रकार के हैं। किन्तु आपकी विशेष देन है, भाव नाट्य (उदा०—विश्वाभिष, मत्स्य गंधा, गंधा)। आपके रेडियो-रूपक बहुत ही जनप्रिय हुए हैं। एकांकी के क्षेत्र में विष्णुप्रभाकर का नाम प्रसिद्ध है। आपके लगभग १०० एकांकी हैं। सामाजिक, राजनीतिक, मनोवैज्ञानिक, व्यंग्यात्मक, ऐतिहासिक, पौराणिक, प्रचारात्मक, रेडियो रूपक, नाल एकांकी, समस्या एकांकी—सभी दिशाओं में आपने अपनी गति दिखाई है। आपके एकांकियों की विशेषता है कि वे मनोविज्ञान की पृष्ठभूमि पर खड़े हैं और मानवतावादी दृष्टिकोण दिखाते हैं। भुवनेश्वरप्रसाद ने पश्चिमी शिल्प विधान एवं पश्चिमी प्रभाव को भरपूर ग्रहण किया है। आप पर इब्सन एवं शां का प्रभाव रंग शकतों के रूप में भी देखा जा सकता है। आपने सामाजिक, राजनीतिक, मनोवैज्ञानिक एवं व्यंग्यात्मक एकांकी लिखे हैं। मनोवैज्ञानिक एकांकियों में यौन-सिद्धान्त भी देखा जा सकता है। उपेन्द्रनाथ अशक ने अपने एकांकियों में विविध शैलियाँ अपनाई हैं। आपने अपने एकांकियों में मनोवैज्ञानिक अर्न्तदृष्टि भरपूर भरी है। ३५ से अधिक आपके एकांकी देखने में आये हैं। राजनीतिक, सामाजिक, व्यंग्यात्मक, सांकेतिक, प्रहसनात्मक, मनोवैज्ञानिक, रेडियो रूपक—सभी प्रकार के एकांकियों को आपने सजाया है। जगदीशचन्द्र माथुर के एकांकियों की विशेषता है, उनकी अभिनेयता। एकांकियों में गहरा व्यंग्य भरा है। आपके “भोर के तारे” ने अधिक प्रसिद्धि पाई है। सामाजिक, राजनीतिक, मनोवैज्ञानिक, समस्या मूलक, व्यंग्यात्मक एकांकियों में से आपके सामाजिक एकांकियों ने अधिक आदर पाया है। लक्ष्मीनारायण मिश्र ने समस्या-मूलक एकांकियों के क्षेत्र को प्रधानतया अपनाया है जिनमें बुद्धिवाद की अधिकता दिखालाई पड़ती है। ५० सद्गुरुराज अग्रवाली ने लगभग १५ पौराणिक एवं सांस्कृतिक एकांकियों द्वारा हिन्दी एकांकी साहित्य को भरा है। आपने अपने एकांकियों में प्राचीनता की नवीन व्याख्या की है। गणेशप्रसाद द्विवेदी के लगभग दो दर्जन एकांकी देखने में आये हैं। आपके एकांकियों में मनोविश्लेषण की प्रधानता है। पश्चिमी शिल्पविधान में सामाजिक व्यंग्य को उभारा गया है। केवल पुरुष ही नहीं स्त्रियों ने भी इस क्षेत्र में तेज कदम बढ़ाया है। श्रीमती विमला लूथरा, श्रीमती रत्नकुमारी, श्रीमती हीरादेवी चतुर्वेदी, श्रीमती शचीरानी गुहू, श्रीमती दमयन्तीबाई ने भी बहुत से एकांकी दिये हैं।

रहितो रूपक एक विशेष दिशा है जिसमें हिन्दी एकांकी ने बड़ी तीव्रता से छलांगें भरी हैं। उपरोक्त एकांकीकारों के अतिरिक्त प्रभाकर मानवे, जयनाथ नलिन, हरिश्चन्द्र खन्ना, विन्ध्याचलप्रसाद गुप्त, अमृतलाल नागर, प्रफुल्लचन्द्र ओझा, चिरंजीव, रामवृत्त बेनीपुरी, विश्वम्भर मानव, रामचन्द्र तिवारी, गिरिजाकुमार माथुर, देवीदयाल चतुर्वेदी मन्त, हंसकुमार तिवारी आदि ने अनेक रचितो रूपक दिये हैं। इन रूपककारों ने एकांकी भी लिखे हैं। प्रहसनात्मक एकांकी का भी एक अलग दाय बनता जा रहा है।

इस प्रकार हिन्दी एकांकी का गतिपथ उज्वल है।

कथा घाट

11

12

13

14

15

16

17

18

हिन्दी का उपन्यास साहित्य

संस्कृत साहित्य में 'कादम्बरी' एक प्रसिद्ध उपन्यास पुस्तक है। इसे जी चाहे तो आत्मनिर्घट के लिए उपन्यास कहें, किन्तु वास्तव में यह उपन्यास है नहीं। 'दशकुमार चरित' तो एक विस्तृत साधारण कथा मात्र है। उसकी अपेक्षा 'कादम्बरी' उपन्यास नाम के अधिक निकट है। 'कादम्बरी' का छोड़ स्वयं संस्कृत में 'कादम्बरी' जैसी दूसरी पुस्तक नहीं है। अनेक प्रतिपाशाली साहित्य-निर्माताओं ने नाटक-निर्माण पर हस्तकौशल दिखाया। किन्तु, दुःख है, गद्य की अद्भुत प्रगति होने पर भी किसी ने उपन्यास या उपन्यास जैसी वस्तु, संस्कृत संसार को न दी। अतः हिन्दी में 'उपन्यास' का अवतार पूर्व प्रचलित संस्कृत परम्परा से नहीं हुआ। संस्कृत नाटकों से प्रेरणा पाकर हिन्दी में उनके आधार अथवा संकेत पर नाटक लिखे गये। किन्तु उपन्यास के विषय में वैसा नहीं कहा जा सकता। 'कहा निचोरे नग्न जल स्नान सरो-वर कीन'। जब स्वयं संस्कृत मां का आंचल 'उपन्यास' से रिक्त था, तो वह हिन्दी सुपुत्री को कहाँ से दान करती? अतः जो संस्कृत साहित्य से हिन्दी उपन्यासों की परम्परा जोड़ते हैं, संस्कृत उपन्यास 'कादम्बरी' के प्राणण में हिन्दी उपन्यास के विरवें को लगाते हैं, उनके इस साहस को महासाहस ही कहना पड़ेगा।

वास्तव में हिन्दी उपन्यास का जन्म पश्चिमी गोंद में हुआ। अंग्रेजी के उपन्यासों तथा बंगला के उपन्यास सहोदरों को देख हिन्दी में भी ऐसी वस्तु लाने की इच्छा हिन्दी प्रेक्षियों को हुई। पं० रामचंद्र शुक्ल ने किशोरी लाल गोस्वामी जी को हिन्दी का प्रथम उपन्यासकार स्वीकार किया है। उधर पद्मलाल पला लाल वरुणी 'कुछ' नामक पुस्तक में इस पद पर 'खत्री' जी को आसीन करना चाहते हैं। दोनों के उपन्यास निकट समय में ही प्रकाशित हुए। किन्तु किशोरी लाल गोस्वामी का उपन्यास दो वर्ष पूर्व (१८८६) में जनता के सामने आगया था। यहाँ एक प्रश्न स्वभावतः उठता है कि भारतेन्दु जी ने, जिन्होंने हिन्दी की सर्वतोमुखी उन्नति में सहयोग दिया, हिन्दी मां के चरणां में धन के साथ-साथ कविता, आलोचना, नाटक, निबन्ध एवं पत्र-पत्रिकाएँ अर्पित कीं, उपन्यास से क्यों मां को वंचित रखा?

भारतेन्दु जी का ध्यान उपन्यास की ओर भी गया था। भारतेन्दु जी ने अमृतसर निवासी संतोष सिंह को किन्ना ना 'द्वैते' नाम में अब कुछ नाटक बन गये हैं अब तक

उपन्यास नहीं बने हैं। आप या हमारे पत्र के योग्य सम्पादक जैम बा० कारसनार्थ प गो० राधाचरण जी कोई भी उपन्यास लिखें तो उत्तम हो। — भार्गवन्दु-युग, पृष्ठ १३२

हिन्दी के उच्चायक भारतेन्दु बा० हरिश्चन्द्रजी ने स्वयं भी उपन्यास लिखने का प्रयत्न किया। किन्तु 'विधि गति वाम मदा सब काहू'। हिन्दी के भाग्य में यह सुख न था। उनका उपन्यास अपूर्ण रह गया। या तो उन्होंने स्वयं प्रयत्न त्याग दिया अथवा काल ने हड़का दिया। भार्गवन्दु युग में कुछ उपन्यास, परीक्षा गुरु (ले० श्री निवासदास), श्यामा स्नान (ले० डा० जगमोहनसिंह), आश्चर्य वृत्तान्त (ले० अम्बिकादत्त व्यास), जौ अज्ञान एक गुजान (ले० चालकृष्ण भट्ट), निःमहाय हिन्दू (ले० राधाकृष्ण) निर्मित हुए। किन्तु निःसन्देह ये सब उपन्यास की साहित्यिक संज्ञा योग्य नहीं। इनमें परीक्षा गुरु अत्रश्य दूसरों से बढ़कर है। नहीं तो ये सभी उपदेश वृत्ति अथवा चमत्कार प्रदर्शन के लिए लिखे गए साधारण ग्रन्थ हैं।

प० किशोरीलाल गोस्वामी ने छोटे-बड़े ६५ उपन्यास लिखे। प० रामचन्द्र शुक्ल गोस्वामी जी के विषय में लिखते हैं 'साहित्य की दृष्टि से हिन्दी का पहला उपन्यासकार कहना चाहिए'। और लोगों ने भी उपन्यास लिखे पर वे वास्तव में उपन्यासकार न थे। और चीजें लिखते-लिखते वे उपन्यास की ओर भी जा पड़ते थे। पर गोस्वामी जी वहीं थर करके बैठ गए। गोस्वामी जी के उपन्यास शृङ्गार-भावना से तरंगित हैं। पारसी थियेट्रिकल कम्पनियों की नाईं वे भी जनता का 'इश्कवाजी' का गरभागरम मसाला देना चाहते थे। उनके उपन्यासों के शीर्षक ही प्रकट करते हैं कि विहारी की भाँति कृष्ण को छोड़ राखिका उनके उद्देश्य-क्षेत्र में है। कुछ नाम ये हैं:—

चपला या नव्य समाज चित्र, तारा, रजिया बेगम, सल्लिका देवी या बंग संग्रजिनी, लीलावती या आदर्श सती, राजकुमारी, स्वर्गीय कुसुम या कुसुमकुमारी, तरुण तपस्विनी या कुटीर वासिनी, हृष्यहारिणी या आदर्शरमणी, लवंगलता या आदर्श वाला, कनक-कुसुम या कुसुम या भक्ताना, प्रेममयी, गुलबहार, इन्दुमती या बनविहगिनी, लावण्यमयी, प्रणयिनी-परिणय, चन्द्रावती या कुलटा, कुतूहल, हीराबाई या बेहवाई का सुरका।

नामों को सार्थक करने वाली घटनाएँ ही नहीं हैं वरन् गोस्वामी जी ने अपने उपन्यासों के परिच्छेदों का नामकरण भी शृङ्गार-भावना के अनुकूल किया है। 'मदन-माहिनी' में परिच्छेदों के नाम इस प्रकार हैं—अंकुर, पल्लव, शाखा, पुष्प, सुरभि, पराग, फल, मधु, आम्नादन, परित्रुति। काम-शास्त्र या कोकशास्त्र के ज्ञाता इन नामों के अर्थ भी समझ जाएँगे। महाराणा अमरसिंह की पुत्री, प्रातः स्मरणीय वीराप्रणी प्रसिद्ध देशभक्त प्रताप की पौत्री 'इश्कवाजी' के खेल खेलती फिरती है। वह हुस्न के बाजार में लुटती और लूटती दिखाई पड़ती है। वह एक स्थान पर कहती है—

“जनात्र शाहजादा साहब ! अगर नाजनियाँ नाजो नखरे या हंरजाई जाहिर न करें तो फिर आशिकां के मन्चे इश्क का जौहर क्योंकर मालूम हो ।”

उपन्यासों में नाजों नखरों से इश्क की परीक्षा की गई है। गोस्वामीजी के उपन्यासों में भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की भाँति पात्रों के अनुसार भाषा बदलती है। मुसलमान ही उर्दू नहीं बोलते; मुसलमानों से वार्त्तालाप करने वाले हिन्दू पात्र भी उर्दू का रंग चढ़ाकर हिन्दी बोलते हैं। आगे प्रेमचन्द जी ने भी इस परम्परा को ग्रहण किया। इन उपन्यासों में चरित्र-चित्रण का प्रयास नहीं है। कविवर भारतेन्दु जी के समान इस उपन्यासकार ने भी भक्ति एवं रीतिकाल का सम्मिश्रण किया है। शृङ्गार के साथ-साथ आदर्श के उपदेश का बहुत ध्यान रखा है। प्रत्येक उपन्यास में पर्वताकार उच्चादर्श आ खड़ा होगा एवं उपदेश अवश्य दिया जाएगा। आगे प्रेमचन्द जी ने भी आदर्श का ध्यान बराबर रखा है, किन्तु प्रेमचन्द जी ने गुप्त रूप से यथार्थ की नींव पर आदर्श-अद्वैतिका खड़ी की है जो चारों ओर प्रकाश की तीव्र किरणों फेंकती है। जहाँ आदर्श गुप्त रूप से अपने आप चुपके से आ खड़ा हो, वहाँ कला की उत्तमता है, किन्तु जहाँ उपदेश देने की प्रवृत्ति मुँह बाएँ आ खड़ी हो, वहाँ कला का वास्तविक रूप न रहेगा। गोस्वामी जी ने आदर्श के सामने कोई पर्दा नहीं रखा है।

इसी समय उपन्यास-संसार में श्री देवकीनन्दन खत्री ने चंद्रकांता ४ भाग एवं चंद्रकांता संतति २४ भाग द्वारा विशेष आकर्षण उपजाया। यह समय ही ऐसा था कि हिन्दी में उपन्यास के पाठक बनाये जाते थे और खत्री जी ने समयोचित चीजें दीं। न सही उनमें चरित्र-विकास, न सही फड़कते वाक्य और सजीव वार्त्तालाप, न सही द्रव्हात्मक भावों का संघर्ष; पर उनमें एक नई बात है, एक बड़ी विशेषता है, वह है कथानक की मनोरञ्जकता। इस हाथ में लेने की देर है कि आप खाना-पीना, सोना-पढ़ना सब भूल जाएँगे। ऐसा शृङ्खलाबद्ध, मनोरञ्जक तथा साथ ही इतना विशाल कथाक्षेत्र अन्य कोई भी उपन्यासकार नहीं दे सका है, हिन्दी ही में नहीं, अन्य अनेक आधुनिक भाषाओं में भी। अनेक्य अहिन्दी उपन्यास प्रेमियों ने खत्रीजी की ‘चंद्रकांता एवं संतति’ के आकर्षक एवं आश्चर्यजनक लिये हिन्दी सीखी। यदि प्रसिद्धि के विचार से किसी लेखक का स्थान निर्धारित किया जाये तो तुलसीदास के बाद सबसे अधिक पाठक खत्री जी के ही पाये जाएँगे। डा० श्रीकृष्णलाल के शब्दों में ‘चंद्रकांता’ हिन्दी का प्रथम साहित्यिक उपन्यास है। खत्री जी के भूल-भुलैया जैसे मस्तिष्क की प्रशंसा अवश्य ही करनी पड़ेगी। उन्होंने हैं उनका मस्तिष्क था भी ऐसा ही। रास्ता चलते एक स्थान पर बैठकर आगे की कथा लिखक के लिए पर खड़े छापेखाने के नौकर को दे दिया करते थे। चंद्रकांता एवं संतति लिलस्य और ऐश्वर्यों के उपन्यास हैं

जो हमारे जीवन में दूर पृथ्वी के गर्भ में अथवा कल्पना की सीढ़ियों पर उतरते चढ़ते चलते हैं ।

इस तिलस्मी वातावरण का मानवीकरण कर गोपालराम जी गहमरी हमारे मामने आये । खत्री जी के ऐयार यहाँ गुप्तचर बन गए, जिनको 'जासूस' कहा गया है । तिलस्मी का स्थान चक्रवर्तार भकान या दूकानें ले लेती हैं । अग्र्यथा कौतूहल-वर्द्धक घटनाएँ यहाँ भी हैं, और भूल-भुलस्या का वातावरण भी है । यह बात अवश्य है, गहमरी जी, खत्री जी की अपेक्षा वास्तविक जीवन के अधिक निकट आ गए हैं । 'लखलखा' सुघाने वाला भूतनाथ हमारे संसार में नहीं, पर रहस्यमयी मृत्यु का पता लगाने वाला हाइ मांस का पुतला जासूस हमारे मध्य का है । इंग्लैंड में फिलिप, शरलाक, होम्स, एडगर वेंलेस इत्यादि कई प्रसिद्ध जासूसी उपन्यासकार हो गये हैं । वहाँ ब्लेक सिरीज, सिक्सपेंस सिरीज, फोर पैंग सिरीज जैसी कम मूल्य की जासूसी पुस्तकें धड़ाधड़ निकलीं । उसी प्रकार गहमरी जी हमारे हिन्दी के जासूसी उपन्यासकारों में श्रेष्ठतम हैं जिनका पत्र 'जासूस' एवं जिनकी रोमांचकारी पुस्तकें न्यूज बिकीं । ये उपन्यास भी घटना प्रधान थे । चरित्र विकास की ओर इनमें भी ध्यान न था । जैसे गाँव में रात्रि के समय एक बूढ़ा ८ वजे से ११ वजे तक सुभावदार कहानी 'अनार रानी' या 'विक्रम का तखत' सुनाता है, उससे अधिक परिष्कृत रूप में खत्री जी तथा गहमरी जी के उपन्यास बने । किन्तु ये वे विस्तार प्राप्त आख्यान ही, गाँव की लम्बी कहानियाँ ही जैसे ।

हिंदू समाज पर तरस खाकर लज्जाराम मेहता ने कुछ उपन्यास लिखे । श्री मेहताजी सफल सम्पादक थे पर आपने उपन्यास क्षेत्र में भी रांग अड़ाई, कुछ बटेर बटेर के ऊँधे-सूधे बीज बोए । फल लगे धूर्तरसिक लाल, हिन्दू रहस्य, आदर्श दम्पति, बिगाड़े का सुधार, आदर्श हिंदू । पता नहीं इनके द्वारा मेहताजी कितना सुधार कर सके, या कितने आदर्श हिंदू बना सके किन्तु उपन्यास साहित्य का न कुछ सुधार हुआ, न कोई उपन्यास का आदर्श ही खड़ा हुआ । वास्तव में मेहता जी में न उपन्यास लिखने की प्रतिभा थी, न शक्ति । बंगला उपन्यास तथा उस भाषा से अनुदित ग्रंथों की नक्कीचौंध में आकर वा० ब्रजनंदनसहाय ने कुछ भाव प्रधान उपन्यास रचे । सौन्दर्योपासक, राधाकांत, राजेन्द्रमालती आदि उनके कुछ उपन्यास हैं । 'सुलभमा' तो सुलभमा ही है । उसी प्रकार अनुकरण कभी-कभी सफल हो पाता है वरन् थोड़ी सी असावधानी से अनुकरण दुगनी हानि पहुँचाता है । पश्चिम के अनुकरण के भ्रामक वर्चस्व में पड़ बहुरंग से भारतीय अपनापन भी भूल बैठे थे । ब्रजनंदनसहाय जी के न उपन्यास भी नितान्त अस्तमय रहे । उपन्यास का प्रधान तत्व मनोरंजक कथानक इनमें दिखाई ही नहीं पड़ता । घटनाओं का बड़ा अभाव है । यहाँ तो एक सौन्दर्य प्रेमी

का मन धक्काता, चिहुँकता, रोता, कलपता, टीस मारता, तड़पता फिरता है। मन की भावुकता का ही प्रदर्शन है। स्वयं लेखक भी इस बात को जानता था कि मेरे उपन्यास जनता को अच्छे नहीं लगेंगे। सौन्दर्योंपासक के उपसंहार में वह लिखता है कि 'जनता का रंजन इससे अधिक न होगा।' फिर लिखा क्यों? उसी भावना से जैसे कई तुक्काड़ आज भी समझते हैं कि हमारी कवितायें तुलसी से अधिक लोक-मंगलकारी और सूर से अधिक लोक रंजक होंगी।

इसके पश्चात् हमारे हिन्दी उपन्यास का स्वर्ण युग आता है। इस भव्य एवं गौरवशाली युग का निर्माता है एक महान् व्यक्ति जिसकी टक्कर का उपन्यासकार अभी तक तो हिन्दी भाषा की कोख से जनमा नहीं, जिसकी यश-भित्ति पर हमारा मान-मन्दिर बन रहा है, जिसके नाम पर हमें गर्व है, जिसके बल पर हमारा मस्तक ऊँचा है। वह है हमारा औपन्यासिक सम्राट् स्व० प्रेमचन्द जिसके विषय में जैनेन्द्र जी कहते हैं 'प्रेमचन्द जी हिन्दी के सबसे बड़े लेखक हैं' 'मैं फिर भी प्रेमचन्द जी को हिन्दी का नहीं संसार का लेखक मानता हूँ।"

प्रेमचन्द जी ने पूर्ववर्ती उपन्यासकारों से कुछ लिया और परवर्ती औपन्यासिकों को कुछ दिया। वा० देवकीनन्दन के सदृश उन्होंने अपने उपन्यासों को विस्तार दिया, खत्री जी तथा गहमरी जी की नाई अपने उपन्यासों को घटना-प्रधान बनाकर मनोरंजकता से भरा। पारसी थियेटर नाटकों में दो कहानियाँ समानान्तर चलती थीं, एक गंभीर और एक हास्यरस की। प्रेमचन्द जी के उपन्यासों में भी दो कथाएँ चलती हैं तथा पारसी थियेटर नाटकों के समान इन दोनों कहानियों का सम्बन्ध बहुत क्षीण है। बँगला की सस्ती भावुकता से उन्होंने हिन्दी का पीछा अवश्य छुड़ाया, किन्तु चित्रों को कहीं-कहीं भावुकता अवश्य दी और सुन्दर बनाया। किशोरीलाल गोस्वामी के खुल्ले शृङ्गार को तो नहीं अपनाया किन्तु प्रत्येक उपन्यास में प्रणय को अवश्य प्रमुखता दी। उनका प्रत्येक उपन्यास एक या अधिक प्रणय गाथाओं से भरा है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने पात्रों में स्वाभाविकता लाने के लिए कई भाषाओं का प्रयोग किया था। किशोरी लाल गोस्वामी तथा पारसी थियेटर नाटकों में हिन्दू मुसलमानों की बोली में भिन्नता थी। इस भिन्नता को प्रेमचन्द जी ने स्थिर रखा। उनके मुसलमान पात्र यह भाषा बोलते हैं—'जब मैं हुजर मशरीफ ले गए, मैंने भी नौकरी को सलाम किया। जिन्दगी शिकम पधरी में गुजरो जाती थी। इरादा हुआ कुछ दिन कौम की विदमत करूँ। इसी शरज से 'अजुमन इलहाद' खोल रखी है।" (प्रेमाश्रम)

उनका हिन्दू कहता है—'भाई मैं प्रश्नों का कायल नहीं। मैं चाहता हूँ, हमारा जीवन हमारे विद्वान्तों के अनुभूत हो। आप कृपया मेरे सुभेच्छु हों।" (सोनाम)

उन्होंने पूर्ववर्ती उपन्यासकारों से जितना लिया उससे अधिक आगे दिया। प्रेमचन्द जी का आदर्श सामने रख हिन्दी के सैकड़ों लेखक अच्छे उपन्यासकार बन गए। विश्वम्भरनाथजी शर्मा कौशिक तथा चतुरसेन शास्त्री ने उनकी शैली को अपनाया। वृन्दावन लाल वर्मा ने उनकी वर्णन पद्धति को ग्रहण किया। भगवती चरण वर्मा ने उनके समान 'समस्याएँ' सामने रखीं, हाँ, उनके मुलभाने के मार्ग में वे दूसरी ओर गये। सुदर्शन जी, अशक जी, आदि लेखकों ने उनकी भाषा का आदर्श मान लिया। हिन्दी में आदर्श परक उपन्यास अधिक मात्रा में आये। इस क्षेत्र में प्रेमचन्द जी के प्रभाव ने बड़ा काम किया। अनेक नवयुवक उनके उपन्यासों एवं कहानियों को पढ़ कर कुछ लिखने बैठ गये।

प्रेमचन्द जी की अपनी देन हिन्दी को बहुत बड़ी है। उन्होंने अपूर्ण 'मङ्गल सूत्र' सहित ४२ उपन्यास दिये। १२ की संख्या खत्री जी या गोस्वामी जी के सामने कुछ नहीं। मात्रा का मूल्य नहीं, मूल्य है उन उपन्यासों की गरिमा का। हिन्दी ही नहीं भारत के वे सबसे पहले उपन्यासकार थे जिन्होंने नागरिक जनता का ध्यान ग्राम्य जीवन की कठिनाइयों की ओर आकर्षित किया। हिन्दी में प्रेमचन्द जी के समय तक धार्मिक तथा सामाजिक उपन्यास बन चुके थे। प्रेमचन्द जी पहिले लेखक थे जिन्होंने राजनीतिक उपन्यास इतनी प्रचुरता से लिखे। उस समय तक कृपकों की द्वायतीय दशा का कोई चित्रकार न हुआ था। प्रेमचन्द जी ने अपनी सजीव तथा मनमोहक लेखनी से कृपकों की बाह्य तथा आन्तरिक दशा का पूर्ण चित्र उतारा: वे उनकी जीवन सम्बन्धी प्रायः सभी समस्याओं को सामने लाए, उन्होंने जमींदार, महाजन एवं राजकर्मचारी के असह्य अत्याचारों का दिहारा पीडा: पराडा, पुजारी, उच्चवर्गीय गांव के महापुरुष, सामाजिक भटमानी सेवकों का पर्दाफाश किया तथा आभीषाणों की पारस्परिक, कौटुम्बिक, सामाजिक तथा धार्मिक त्रुटियों की ओर ध्यान खींचा। यही प्रेमचन्द जी की विशेषता है। इसके साथ ही उन्होंने हिंदू समाज की सभी बुराइयों को भी लिया। दहेज, विधवा-विवाह, मूर्ति-पूजा, अँन-नीच का भाव, अनमेल विवाह, अन्धविश्वास, परम्परा मोह, कौटुम्बिक कलह, अशिक्षा, आधुनिक शिक्षा, खान-पान में छूत, विप्र-भय, ज्योतिष इत्यादि असंख्य समस्याएँ वे सामने लाए हैं। आज की महाजनी सभ्यता को भी भूले नहीं हैं जिसकी नींव है 'यंत्रिकरण'। गांव के किसान, मजदूर बन किस प्रकार इस यंत्रिकरण से नष्ट भ्रष्ट कर दिए जाते हैं यह रंगभूमि में अच्छी प्रकार प्रदर्शित किया।

प्रेमचन्द जी से पूर्व के उपन्यासों में 'नाटकत्व' की मात्रा बहुत कम थी। प्रेमचन्द जी ने इस पर विशेष ध्यान दिया। उनके पात्र मनोवैज्ञानिक हैं और हमारे संसार के। प्रेमचन्द जब स्वयं लिखते हैं — "मैं उपन्यास को मानव जीवन का चित्र

मात्र समझता हूँ,” तब उनसे यही आशा थी कि वे हमारे वास्तविक जीवन की पूर्ण भाँकियां दिखाएंगे। सौभाग्य से हुआ भी ऐसा ही। प्रेमचन्द जी ने अपने उपन्यासों का विस्तृत, गौरवान्वित एवं आकर्षक भवन यथार्थ की भित्ति पर खड़ा किया। किन्तु यह नग्न यथार्थ न था। कोरा यथार्थ हमारे जीवन के लिए हितकारी नहीं। “अमंगल यथार्थ अग्राह्य है, मंगलमय यथार्थ संग्रहणीय है। यदि वह अपवाद रूप भी हो,” यह प्रेमचन्द जी का दृढ़ सिद्धान्त था। अतः उन्होंने यथार्थवाद में आदर्शवाद का मिश्रण कर उसे मंगलमय बना दिया। उनका यथार्थवाद अंत में एक गन्तव्य स्थान पर पहुँच जाता है जहाँ परम पावन, मंगलकारी सुख-शांति दाता ‘आदर्श’ देव बैठा है। यही है प्रेमचन्द जी का आदर्शोन्मुख यथार्थवाद। गाँदान जैसे यथार्थवादी उपन्यास में भी आदर्शवाद का ऋषि समाज की मंगल कामना से छिप बैठा है। अनेक समालोचकों ने प्रेमचन्द जी की आदर्शवादिता पर आरोप किए हैं। कोई उन्हें उपदेशक बताता है, तो कोई प्रचारक कह उनके ऊपर कीचड़ उछालता है। कोई आदर्श-भावना पर कठोर आघात करता है, तो कोई उन्हें ‘भूतकालवासी’ कह खिल्ली उड़ाता है। इन समालोचकों के मत में यदि प्रेमचन्द जी में आदर्श स्थापना की हठ न होती तो बहुत उत्तम होता। श्रीलक्ष्मी सहाय सिन्हा (सा० सन्देश, जुलाई ४८) में प्रेमचन्द के आदर्शवाद पर कुठाराघात करते हुए कहते हैं—

“प्रेमचन्द की यथार्थवादिता उनके आदर्शवाद का पोषक बनकर उनकी कला को सजीवता देने में समर्थ रही, इसमें बहुत सन्देह है।” किन्तु यदि प्रेमचन्द में से आदर्शवादिता निकाल दीजिए, प्रेमचन्द न रहेंगे जिस प्रकार तुलसी में से भक्ति और सामाजिक धर्म निकाल देने से कुछ नहीं बचता। प्रेमचन्द की यथार्थवादिता के पीछे छिपी आदर्शवादिता ने ही उन्हें एक विशेष स्थान दिया, जिस प्रकार टाल्सटाय को मिला। प्रेमचन्द, रवीन्द्र तथा टाल्सटाय की श्रेणी के लेखक हैं, शरत् तथा डिकेन्स की कोटि में प्रवेश नहीं करते। यही भारतीयता है और यही है प्रेमचन्दवादिता। प्रेमचन्द ने हिन्दी का मस्तक उन्नत किया। संसार के श्रेष्ठ उपन्यासकारों में उनका स्थान है और हिन्दी के ज्ञान विस्तार के साथ वह पद ऊँचा ही होता जायगा।

प्रेमचन्द के पश्चात् हिन्दी उपन्यास क्षेत्र में उपन्यास कहानियों की बाढ़ सी आ गई। आज सब से अधिक लेखनी की गति उपन्यास कलेवर पर दौड़ रही है। उपन्यासकार बरसानी कृषि के समान बढ़ गए हैं। यह बड़ा शुभ लक्षण है। आज का हिन्दी साहित्यिक उपन्यास लेखक वर्ग का लोभ संवरण करने में काँटनता पाता है। प्रसाद ने उपन्यास लिखे। कनि तथा नाटककार उदयशंकर भट्ट ने भी उपन्यास लिखे हैं। कविधर, महमूद तथा प्रताप सिंहों ने इस दिशा में कई पुस्तकें लिख ली हैं। नाटककार गोविन्द धरलाल पंत ने उपन्यासों द्वारा हिन्दी भाषा को सेवा की है। इलाचंद्र जोशी,

सुमित्राकुमारी मिन्हा, निराला जी, भगवती चरण वर्मा, सियारामशरण गुप्त आदि अनेक कवि हैं जो उपन्यास क्षेत्र में भी पग बढ़ा चुके हैं। इससे उपन्यास प्रियता का अनुमान हो सकता।

पर प्रश्न है, आधुनिक युग में उपन्यास-साहित्य का मूल्य क्या है ? उपन्यास प्रगति पथ पर अग्रसर है या नहीं ? क्या प्रेमचन्द जी का स्थान रिक्त ही रहेगा ? हमारा उपन्यास-साहित्य प्रगति पथ पर है इसमें तो कोई सन्देह ही नहीं। प्रेमचन्द जी के स्थान की पूर्ति करने वाला उपन्यासकार अभी तक तो नहीं दिखाई दिया किन्तु भविष्य उज्ज्वल है। आज अनेक उपन्यासकार आगे बढ़ रहे हैं। आज के उपन्यास युग का सार्थक नाम होगा 'वर्मा युग'। वर्मा बन्धु आज के उपन्यास संसार में सबसे अलग बड़े दीप्ति फैला रहे हैं। वे हैं 'वृंदावनलाल वर्मा', 'भगवती चरण वर्मा'। वृंदावन लाल वर्मा में चित्रण शक्ति बड़ी प्रबल है। उन्होंने प्रौढ़ ऐतिहासिक रोमांच लिखे हैं। उनके ये ऐतिहासिक रोमांच हिन्दी की एक बड़ी कमी को पूरा कर रहे हैं। साथ ही ये उपन्यास बड़े लोक प्रिय हुए हैं। प्रेमचन्द की-सी उच्च वर्णन शक्ति, रोचक कथा एवं उत्तम चरित्र-चित्रण के साथ यदि भाषा की प्रवाहमय प्रबल शक्ति भी साथ होती तो सोने में मुग्ध मिल जाती। भगवतीचरण वर्मा ने दूसरा क्षेत्र ग्रहण किया है। ये समस्यामूलक उपन्यास लिख रहे हैं। जीवन की सार्द-भौम सामाजिक (पाप-पुण्य) तथा राजनीतिक (गांधीवाद, समाजवाद, साम्यवाद) समस्याओं की अपने ढंग से व्याख्या करके वे चुप हो जाते हैं। हमें आशा है कि शैली की अधिक प्रौढ़ता तथा विचारों की अधिक स्पष्टता के साथ लेखक की ३ वर्ष की भूमिका में की गई आशा ('संसार के सर्वश्रेष्ठ उपन्यासकारों में गणना') पूरी होगी।

शैली की दृष्टि से 'उग्र जी' ने हिन्दी जगत में भूकम्प ला दिया था। यदि उग्र जी अंग्रेजी के 'रेनार्ल्ड' का अनुगमन कर समाज के अश्लील भाग पर दृष्टि न डाल कर 'महात्मा ईसा' तथा 'चिंगारियों' की क्यारियों सजा पाते तो आज सम्भवतः वे हिन्दी के श्रेष्ठतम उपन्यासकारों में स्थान पा गए होते। इसी प्रकार श्री चतुरसेन जी शास्त्री ने सुन्दर भाषा में सरल प्रवाह वाले गतिवान मनोरंजक उपन्यास दिए। यदि अधिक संयत हो शास्त्री जी चारित्रिक विशेषताओं को पनपा देते तो बड़ा उपकार होता। जैनेन्द्र जी अपनी अलग-सत्ता रख कर उपन्यास-पाठकों को एक विशेष वस्तु दे रहे हैं। उनके उपन्यासों में कथानक की छूटा नहीं है। वे तो 'विश्लेषणात्मक' उपन्यास हैं। मानवीय पत्रिका के विश्लेषण पर उनका ध्यान रहता है। प्रेमचन्द जी ने भी जैनेन्द्र जी की इस नृत्नगता का आदर किया था। हिन्दी उपन्यास के एक अंग की पूर्ति जैनेन्द्र जी उद्योग के साथ कर रहे हैं। इस प्रकार अन्य अनेक उपन्यासकार आज हिन्दी मां का आंचल अपने-अपने दृष्टिकोण से भर रहे हैं। उनमें कई उच्च स्थान पर आ विराजे हैं।

प्रेमचन्दोत्तर हिन्दी उपन्यास की प्रमुख धारायें इन शीर्षकों के अन्तर्गत देखी जा सकती हैं—

- (१) सामाजिक यथार्थ का चित्रण करने वाले उपन्यास
- (२) मनोविश्लेषणात्मक उपन्यास
- (३) आंचलिक उपन्यास
- (४) ऐतिहासिक तथा वैज्ञानिक उपन्यास

सामाजिक यथार्थ की प्रतिष्ठा तो वस्तुतः प्रेमचन्द ने ही हिन्दी उपन्यास में करदी थी। पर इधर इस यथार्थ के बृहत्तर आयास हिन्दी उपन्यास में दिखाई दिये हैं। यशपाल के दादा कामरेड, देशद्रोही, तथा सन्न प्रकाशित उपन्यास 'भूठा सच' में, अशक के 'गर्मराख' में, रेणु के 'नई पौध' 'बाबा बटेसरनाथ' 'वरुण के वेटे' में, भैरवप्रसाद गुप्त के उपन्यास 'गंगासैया' और 'दैश्री' और 'नया आदमी' में, अमृतराय के 'बीज' में, अमृतलाल नागर के 'महाकाल' में, ए. भगवतीचरण वर्मा के 'भूले विसरे चित्र' में सामाजिक यथार्थ के बहुविध पक्षों का चित्रण प्राप्त है। इस दिशा में 'भूले विसरे चित्र' का महत्व सबसे अलग माना जायेगा कि इस एक ही बृहत् उपन्यास में चार-चार पीढ़ियों के यथार्थ का चित्र प्रत्यक्ष हो सका है। राजेन्द्र यादव के उपन्यास 'उखड़े हुए लोग' को भी इसी कोटि में रखा जायगा पर इसकी विशेषता एक अत्यन्त सीमित समय के पीड़ित यथार्थ के अनुमृति चित्रों की मृष्टि के कारण मानी जायेगी। इन सभी उपन्यासों में प्राचीन से विच्छिन्न, नये मनुष्य के अनिश्चित भविष्य एवं साम्राजिक संक्रांति के चक्र में पिये हुए मूल्यों की कथा कही गई है। लक्ष्मीनारायणलाल का उपन्यास 'रूपाजीवा' इधर का सामाजिक प्रश्नों पर आधारित अत्यन्त श्रेष्ठ उपन्यास है।

मनोविश्लेषण की ही भूमि पर श्री जैनेन्द्र, अज्ञेय एवं जोशी के नाम आते हैं। जैनेन्द्र की विशेषता चरित्रों के आंतरिक व्यक्तित्व के रहस्योद्घाटन में है। जो लोग इसे नग्नता का उद्घाटन मानते हैं उन्हें जैनेन्द्र के उपन्यासों को पहले से पहले गांधीवादी दर्शन के सूत्र समझ लेने चाहिए। सुनीता, त्यागपत्र, विगन, अज्ञेय और मुखदा में चरित्रों की आंतरिक मनोप्रथियों का गहन चित्रण है। अज्ञेय ने 'शेखर: एक जीवनी' लिखकर व्यक्तिवादी कथाकार के रूप में प्रवेश किया और 'नदी के द्वीप' लिखकर पहले की आशाकांक्षों को पुष्ट किया। अत्यन्त सीमित परिवर्तन में व्यक्ति चरित्रों की यौनकुण्डलाओं एवं अतृप्तियों का चित्रण अज्ञेय ने कोशल के साथ किया है। 'नदी के द्वीप' का गद्य अत्यन्त विकसित और अनिर्गुण है। जोशी जी पंतोड के सूत्रों की भूमिका में अपने चरित्र बुनते रहे हैं। संन्यासी, निर्दलित, प्रे. और छाया से सहज ही इसकी पुष्टि होती है। 'सुबह के भूले', 'मुक्तिपथ', एवं 'जहाज का पंखी' में

वे अपना पथ बदलते हुए दिग्वाई देते हैं और यह शुभ लक्षण है। आज का उपन्यासकार भी मनोविश्लेषण करता है पर फ्रॉयड के एवं अडलर युग के सूत्रों को अलग रख कर।

आंचलिक उपन्यासों की एक नई ही दिशा है—और कहना अप्रासंगिक न होगा, कि यह एक शुभ दिशा है। रेणु के उपन्यास 'मेला आंचल' व 'पतीपरिकथा', रुद्र का 'बहती गंगा', उदयशंकर भट्ट का 'सागर-लहर' और मनुष्य', अमृतलाल नागर का उपन्यास 'बूँद और समुद्र' अंचल विशेष का ही चित्र अपनी समृद्धि, व्यापकता एवं मीमा में चित्रित करते हैं।

ऐतिहासिक उपन्यास की दिशा में श्री वृन्दावनलाल वर्मा के अतिरिक्त राहुल, चतुरसेन शास्त्री एवं रांगेयराघव प्रयत्नशील हैं तथा वैज्ञानिक उपन्यास की दिशा में अकेले चतुरसेन शास्त्री। 'खग्रास' के अर्द्धराजनीतिक परिवेश में विज्ञान का चमत्कार ही प्रत्यक्ष है।

टेकनीक की दृष्टि से हिन्दी उपन्यास में कई स्तरों पर प्रयोग की प्रवृत्ति लक्षित होती है। लघु उपन्यास बड़ी संख्या में लिखे जा रहे हैं। भारती का 'सूरज का सातवां बोझा', देवराज का 'वाहर भीतर', मार्कण्डेय का 'सेमल के फूल', मानव का 'परंतु' एवं 'एकतारा', लक्ष्मीनारायणलाल का 'काले फूल का पौधा', गिरधर गोपाल का 'चाँदनी के खण्डहर' इस दृष्टि से महत्वपूर्ण कृतियाँ हैं। जायरी शैली एवं पत्रशैली, एवं फ्लैशबैक पद्धति में भी उपन्यास की रचना रुचिपूर्वक हो रही है। अज्ञेय के 'नदी के द्वीप' में पहली बार इस प्रवृत्ति का निश्चित रूप देखा गया। साथ ही यह भी मत्त है कि कुरुचिपूर्णा, असमर्थ तथा वाजारू उपन्यासों का निर्माण भी भारी संख्या में हुआ है जो हिंदी के गरिमायुग पद पर कीचड़ का काम कर रहे हैं।

इतनी आशा तो की ही जा सकती है कि आने वाले दिनों में हिन्दी उपन्यास, जीवन एवं जगत के कतिपय अछूते तथा अपूर्व आयामों का स्पर्श करेगा और अधिक उन्नत शिल्प को ग्रहण करते हुए विश्व के श्रेष्ठ उपन्यासों की समकक्षता का दावा कर सकेगा।

सफल ऐतिहासिक उपन्यास

ऐतिहासिक उपन्यास, दो शब्दों के योग से बना है। ये दो शब्द हैं, इतिहास और उपन्यास। सफल ऐतिहासिक उपन्यास में इतिहास और उपन्यास की गरिमा मिलनी चाहिये। फलतः इतिहास और उपन्यास की दृष्टि से ऐतिहासिक उपन्यास में चार गुण प्राप्त होते हैं, दो इतिहास की दृष्टि से और दो उपन्यास की दृष्टि से। ये चार गुण हैं, (१) इतिहास तत्त्व और (२) वातावरण, (३) मनोरंजक कथा और (४) सजीव, स्वाभाविक एवं संपूर्ण चरित्र। पहिले दो इतिहास के क्षेत्र के हैं और दूसरे दो उपन्यास के क्षेत्र के।

(१) इतिहास तत्त्व—ऐतिहासिक उपन्यास, इतिहास तो नहीं है किन्तु उसमें इतिहास तत्त्व अवश्य रहना चाहिये। यदि इतिहास का उल्लंघन कर केवल काल्पनिक उपन्यास ही लिखना है, तो इसका अच्छा क्षेत्र है, सामाजिक, जासूसी या राजनीतिक उपन्यास। ऐसी इच्छा से ऐतिहासिक उपन्यास की ओर कदम न बढ़ाना ही अच्छा है। इतिहास का अतिव्रामण कर उपन्यास लिखे गए हैं और लिखे जा सकते हैं किन्तु उनको इतना मान नहीं मिलता है जितना इतिहास की रक्षा करने वाले उपन्यासों को। यह ठीक है कि हम इतिहास का अध्ययन करने के लिए ऐतिहासिक उपन्यास के पास नहीं जाते हैं परन्तु साथ ही यह भी ठीक है कि केवल उपन्यास का आनन्द उठाने भी हम वहाँ नहीं जाते हैं। हम जाते हैं इतिहास की पृष्ठ भूमि पर खड़े हुए उपन्यास पुरुष के दर्शन करने के लिए। फलतः वहाँ इतिहास तत्त्व रहना ही चाहिए। इतिहास नीरस है। उपन्यास के माध्यम से उसे सरस बना दिया जाता है ताकि साधारण जन उसे आनन्द पूर्वक पढ़ सकें। ऐतिहासिक उपन्यासकार उपन्यास के माध्यम से इतिहास को देता है। इसका यह अर्थ नहीं है कि इतिहास के जंगल को काट तराश कर उद्यान बनाने का अधिकार उसे नहीं है। भौंसी की रानी महारानी लक्ष्मीबाई के इतिहास की ओर सब आकृष्ट न होंगे, केवल इतिहास का अध्ययन करने वाले ही उस गढ़ में प्रवेश करेंगे। किन्तु उपन्यास लिख जाने पर साधारण पाठक भी रस लेता हुआ महारानी लक्ष्मीबाई के जीवन से अनुप्राणित हो जाता है।

इतिहास सन्त वही दे सकता है जो इतिहास का गंभीर अध्येता हो। जो इतिहास के घने जंगल में कुतूहल एवं कृतज्ञ के पांछे लिये फल को नहीं देख सकता, वह इतिहास का उचित अध्येता नहीं माना जा सकता। ऐतिहासिक उपन्यासकार को

रूपों में इतिहास से मित्रता गाँठता है। (१) वह किसी विषय को मापने रखकर तत्सम्बन्धी ऐतिहासिक मापदूरी की खोज में जुट जाता है और सभी संभव साधनों के बल पर उसे प्राप्त करता है। झाँसी की रानी के ऊपर ऐतिहासिक उपन्यास लिखते, या० वृन्दावनलाल वर्मा में कुमारावस्था से ही यह इच्छा जग चुकी थी। वे इस सम्बन्ध में खोज-बीन करते रहे, पुस्तकें, परवाने, पट्टे पढ़ते रहे, इधर-उधर पृच्छते रहे एवं स्थानों की देख-भाल में लग्न रहे। इसी प्रयास के परिणामस्वरूप उन्होंने 'लक्ष्मीवार्हि' उपन्यास लिख डाला। (२) एक इतिहास का विद्वान् या अध्येता हो। वह अपने अध्ययन एवं अनुसंधान के फलस्वरूप किसी पुरुष, किसी काल या किसी राज्य से बड़ा प्रभावित हो जाय और फलरूप उपन्यास लिख डाले। राखाल बाबू इतिहास के पंडित और शोधकर्त्ता थे। वे पुरातत्त्व विभाग से सम्बद्ध भी थे। उन पर गुप्त काल का बड़ा प्रभाव पड़ा। फलतः उन्होंने उस काल को जिह्वा दी। इतिहास तत्त्व उक्त दोनों ऐतिहासिक उपन्यासकारों में दिखाई पड़ता है। राखाल बाबू का तो भारतीय भाषाओं के ऐतिहासिक उपन्यासकारों में सर्वोच्च आसन प्राप्त है। उन्होंने अपने उपन्यासों में इतिहास तत्त्व की रक्षा की है और उनके उपन्यास भारतीय गौरव के स्तम्भ हैं।

(२) वातावरण—ऐतिहासिक उपन्यास एवं अन्य उपन्यासों में एक बड़ा अन्तर यह भी है कि ऐतिहासिक उपन्यासों में वातावरण को बड़ा प्राधान्य मिलता है जब कि अन्य उपन्यासों में नहीं। वही ऐतिहासिक उपन्यास सफल है जिसमें वातावरण के निर्माण की ओर लेखक का ध्यान रहा हो। ऐतिहासिक उपन्यासकार यह सतत प्रयास करता है कि उसका उपन्यास भूतकाल की भावना दे सके और इसके लिए वह तत्कालीन वातावरण का निर्माण करता है। वातावरण दो रूपों में दिखलाई पड़ता है—(१) तत्कालीन वातावरण एवं (२) सार्वकालिक वातावरण। ऐतिहासिक विवरण ऐतिहासिक नगर, गढ़, गाँव और स्थानों का चित्रण, उस काल की वस्तुओं—पशु-पक्षी, खान-पान, रीति-रिवाज, आचार-व्यवहार—का वर्णन—तत्कालीन वातावरण के निर्माण में सहायता करते हैं। इस ओर भावधानी न बरतने से देश-काल दोष उत्पन्न हो जाते हैं जो बहुत अशरते हैं। रघुवीरशरण मित्रकृत "आग और पानी" में कौटिल्य और मुयासिनी शतरंज खेलते हैं, अमान्य शकटार टेलीफोन से समाचार भेजता है और पुलिस वाले चणक दण्डण को हथकाड़ियाँ लगाते हैं। श्री हरिभाऊ उपाध्याय ने अपने उपन्यास 'प्रियदर्शी अशोक' में सभासदां के सिरों सर 'तुरी' बाँधा है। श्री चतुरसेन जी शास्त्री के 'सोमनाथ' उपन्यास में फौजें 'परेड' करती हैं। ऐसी देशकाल सम्बन्धी भूलों से तत्कालीन वातावरण के निर्माण में बड़ी बाधा पड़ती है। यदि कोई उपन्यासकार चन्द्रगुप्त मौर्य पर उपन्यास लिख रहा हो और वह आज के पटने का चित्रण करदे तो भयंकर देशकाल सम्बन्धी भूल होगी और तत्कालीन वातावरण के निर्माण में बड़ा व्याघात पहुँचेगा।

सार्वकालिक वातावरण के अन्तर्गत हैं प्रातः, मध्याह्न, संध्या, रात्रि, दिन, ऋतुएँ, सरिता, पर्वत, वन, भूकंप इत्यादि का वर्णन । इन वस्तुओं का रूप सदा एकसा और ताजा रहता है । उपा की लाली जो वेदकाल में थी आज भी है । बादल की गरज जो यत्न ने सुनी थी आज भी सुनी जा सकती है । वाल्मीकि के राम ने जिस वर्षा को देखा था, वह आज भी आती है और अपने साथ पानी, विद्युत्प्रकाश, कीड़े-मकाँड़े, धुआँ लाती है । फलतः ऐतिहासिक उपन्यासकार श्रीच-बोच में ऐसे वर्णन करता चलाता है । इनसे भी वातावरण के निर्माण में सहायता मिलती है । इसमें ध्यान रखने की बात यही है कि लेखक प्रकृति का वर्णन करे तो पशु या मानवी जगत को उतना ही सामने लाये जितना आवश्यक है, ऐसा न हो कि वह मानवी या पशु पक्षी जगत की कोई ऐसी बात ले आवे जो देशकाल द्रोप पैदा करदे । मान लीजिये वह वर्षा का वर्णन कर रहा है । वह काली घटाओं में बगुलों की पंक्तियों को भले ही ले आवे जबकि वह यत्न को पर्वत पर खड़ा किये है, किन्तु किसी वायुयान द्वारा बम वर्षा न करवा दे । ऐसा न कहदे कि वर्षा के बादलों में पचास वायुयान बगलों की नाई उड़ रहे थे जिन्हें देखकर यत्न ने सोचा, मैं भी इसी प्रकार उड़ जाऊँ ।

(३) मनोरंजक कहानी—ऐतिहासिक उपन्यास में इतिहास तत्व भी हो, और वातावरण को उत्पन्न करने वाले नगर, गढ़, सरोवर, प्रातः के वर्णन भी हों, तब भी श्रेष्ठ ऐतिहासिक उपन्यास न होगा यदि उसमें मनोरंजक कहानी न होगी । ऐतिहासिक उपन्यास में इतिहास की पृष्ठ भूमि में जब तक कौतूहल भरी वक्र कथा कूदती उछलती न दौड़गी, तब तक वह उपन्यास सफल न कहलाएगा । जो व्यक्ति उत्तम कहानी नहीं दे सकता है वह इस क्षेत्र की ओर न बढ़े, यही अच्छा है । हम ऐतिहासिक उपन्यास को इतिहास मानकर कभी नहीं पढ़ते, उपन्यास की भावना से ही उसे उठाते हैं । फलतः यदि वहाँ मनोरंजक कहानी न मिली तो लेखक और हमारा दोनों का समय व्यर्थ हुआ । कौन कहानी मनोरंजक है ? जो पाठक के कौतूहल को बढ़ाती चले, वही । कौतूहल बढ़ाने का साधन क्या है ? यही, कि लेखक पात्रों को तुरन्त हमारे सामने प्रकट न कर दे । उसे चाहिये कि वह कुछ समय तक उन्हें छिपाये रहे । जितनी देर यह छिपा सकेगा, उतनी अधिक उत्सुकता जगेगी । ऐतिहासिक उपन्यासकारों के मध्य राखाल बाबू और के० एम० मुन्शी में यह कला बहुत है । ये दोनों उपन्यासकार अपने पात्रों को पर्याप्त दूर तक पर्दे के पीछे रखते हैं । वैशाली की नगर वधू में भी यह कला है । वृन्दावनलाल वर्मा अपने पात्रों को देर तक नहीं छिपा पाते हैं । इतिहास तो कुछ स्थूल घटनाएँ देता है । उनकी सहायता से एक वक्रता भरी कहानी का निर्माण कर लेना ही ऐतिहासिक उपन्यासकार की कल्पना-युक्तता है । जो उपन्यासकार अपनी कहानी को मरदा देकर इतिहास के रास्ते में टाल लेता है, वह ऊँचा उठ जाता है ।

(४) सजीव, स्वाभाविक एवं सम्पूर्ण पात्र—जिम प्रकार इतिहास कुछ मोंड़ी सी घटनाएँ देता है उसी प्रकार वह कुछ नर-नारियों के नाम और उनके काम देता है । ये नाम हमारे सामने कोई स्पष्ट चित्र अंकित नहीं करते हैं । इतिहासकार तीन नाम देगा—जहाँगीर, शेर अफगन और नूरजहाँ । कुछ सामान्य घटनाएँ जो इन पात्रों के साथ जुड़ी हैं, वे भी वहाँ बैठी हैं । जहाँगीर ने शेर अफगन को मार डाला और मिर्हसुनिसा से विवाह कर लिया, जिमका नाम विवाह के बाद नूरजहाँ हो गया । इन पात्रों के नाम ही इतिहास में हैं, और कुछ नहीं । न इतिहास के पास उनका आकार और रूप है, न उनका हृदय वहाँ स्पष्ट है और न उनकी बुद्धि का प्रकाश वहाँ फैला हुआ है । ये चित्र अस्पष्ट, धुंधले और अपूर्ण हैं । ऐतिहासिक उपन्यासकार इन धुंधले नामों को हृदय-बुद्धि देकर सजीव करता है और उनमें स्वाभाविकता भरकर पूर्ण चित्र खींचता है । मिर्हिर कैसी प्रसन्नता से शेर अफगन के साथ रहती थी वह उसका चित्र देगा । जहाँगीर के पडव्यत्र को स्पष्ट करेगा, शेर अफगन की वीरता दिखायेगा, मिर्हिर के दुःख भरे हृदय के पन्ने खोलेगा, जहाँगीर की सेवा और सहानुभूति के चित्र उतारेंगा, तब कहीं विवाह करायेगा । वह पौराणिकता के पदों को हटाकर मानवी हृदय देखेगा । पौराणिकता का अर्थ है अलौकिकता । पुराणों में अलौकिकता भरी होती है ! वहाँ सब कुछ सम्भव है । जादू भरा वातावरण वहाँ मिलता है । मनुष्य मृग बन सकता है, गिद्ध एक राजस से लड़ सकता है, मनुष्य का संकेत सूर्य को छिपा देता है, एक थाली में से दस सहस्र मनुष्य पेट भर सकते हैं । ऐतिहासिक उपन्यास में इसे स्वाभाविक बनाया जाता है । डा० रांगेय राघव के 'प्रतिदान' का द्रोणाचार्य हमारे जगत का स्वाभाविक मानव है, महाभारत का अलौकिक पुरुष नहीं । ऐतिहासिक उपन्यास में इतिहास की नाईं कोई असाधारण वीर हो सकता है किन्तु अलौकिक नहीं । यहाँ मानवी जगत की स्वाभाविकता उसके पैर पकड़े रहती है । श्री के० एम० मुन्शी के परशुराम असाधारण अवश्य हैं किन्तु अलौकिक नहीं । इन सजीव एवं स्वाभाविक पात्रों के अंकन में ही उपन्यासकार की सफलता है ।

इतिहास किसी भी व्यक्ति का पूरा चित्र नहीं देता है । वह इधर-उधर किसी व्यक्ति विशेष के सम्बन्ध में कुछ कह देता है । इन अधूरी रेखाओं को ग्रहण करके उपन्यासकार व्यक्ति का सम्पूर्ण चित्र बना लेता है । इतिहास ने झांसी की रानी—लक्ष्मीबाई के विषय में कुछ थोड़ा सा कहा जो अत्यन्त अपूर्ण चित्र था । वृन्दावनलाल वर्मा ने अपनी कल्पना से उसमें रंग भरे और अपने ऐतिहासिक उपन्यास 'झांसी की रानी लक्ष्मीबाई' में एक सम्पूर्ण चित्र खींच डाला । अतः ऐतिहासिक उपन्यासकार सजीव, स्वाभाविक एवं सम्पूर्ण चित्र उतार कर यशमिति में ईंटे जोड़ता है ।

प्रेमाश्रम की प्रधान समस्या

हिंदी का होनहार सपूत 'प्रेमचंद' नाम से प्रथम बार 'सेवा सदन' के माथ हिंदी संसार के सामने आया। 'सेवासदन' एक सामाजिक उपन्यास है। इसमें वेश्या समस्या को उठाया गया है और इस उपन्यास का संबंध नागरिक जीवन से है। किंतु प्रेमचंद की प्रसिद्धि का आधार स्तंभ है उनका ग्रामीण चित्रण। प्रेमचंद जी ने ग्राम्य-जीवन के ऐसे छन्दर, सरस, वास्तविक और कल्प चित्र खींचे कि हिंदी जगत आर्मांदित हो झूमने लगा। ग्राम्य जीवन की समस्या सबरो पहिले "प्रेमाश्रम" मे साकार होकर अवतरित हुई। अब तक प्रेमचंद जी समाज को जिह्वा दान कर रहे थे, 'प्रेमाश्रम' के साथ ये ग्राम्य जीवन को और मुड़े और बराबर उधर आगे बढ़ने गए फलतः कहा गया कि 'प्रेमाश्रम' भारत का पहला राजनीतिक उपन्यास है।

गाँव और किसानों की ओर देश का ध्यान खींचने वाले दो व्यक्ति थे, एक महात्मा गांधी जिनका संबंध राजनीति से था, और दूसरे थे प्रेमचंद, जिनका संबंध साहित्य से था। पूज्य बापू ने यह कार्य किया अपने भापणों, लेखों और राजनीतिक आन्दोलनों द्वारा, उधर वही कार्य बाबू प्रेमचंद ने उपन्यासों द्वारा किया और जनता को बताया कि भारत के प्राण तंतु हैं गाँवों में। महात्मागांधी का स्पष्ट प्रभाव है प्रेमाश्रम पर। प्रेमाश्रम में बाबू प्रेमचंद ने ग्रामीण समस्याओं को मुलभूतों का प्रयास, गांधीजी की सुधारवादी एवं आदर्शात्मक प्रणाली पर किया। प्रेमाश्रम, ग्रामीण जीवन को अपने में लपेटे है और जीवन का केन्द्र है 'लखनपुर'। लखनपुर की समस्या ही प्रेमाश्रम की रीढ़ है। उपन्यास का उक्तार्थ भी जहाँ स्थान का परिवर्तन होता है, ग्रामीण जीवन का आँचल यामे है और लखनपुर से रिश्ता जोड़े हुए है।

इस उपन्यास में ग्राम्य जीवन के अधिकतम रूप समेटे गए हैं जिनमें प्रमुखता मिली है जमींदार के रूप को। ग्राम्य जीवन से संबंध रखने वाले बाद में बने दो उपन्यास और हैं—रंगभूमि और गोदान, वैसे तो गांव से थोड़ा बहुत नाता सभी उपन्यासों में जुड़ा मिलता है। प्रेमाश्रम में कृपक-कर्मिंदार की तन्त्रालीन वास्तविक स्थिति चित्रित है। जमींदार, किसानों पर ज्यादतियों बरतना है और इस जमींदार के हाथ हैं सरकारी कर्मचारों। रंगभूमि में आगे बढ़कर गाँवों में श्रमिकों की समस्या को संभाला गया है। महात्मा गांधी ने 'हिन्दू सारथ्य', अन्य लेखों एवं भाषणों में श्रमिकों का विशेष किया था। प्रेमचंद जी ने अतः इस समस्या को रंगभूमि में ला राजा किया।

प्रेमचन्द जी ने 'सुरदान' के रूप में गाँवों में कारखाने खोलने का खुला विरोध किया है। तब भी 'रंगभूमि' में ग्रामीण जीवन का वह विस्तृत और विशाल स्वरूप प्राप्त नहीं होता है जो 'प्रेमाश्रम' में मिलता है। न रंगभूमि में कृषक जीवन की इतनी विविधता है जितनी कि प्रेमाश्रम में है। हाँ, प्रेमाश्रम के समान गोदान में ग्रामीण जीवन मुखर हुआ है। 'गोदान' प्रेमचन्द जी का सर्वश्रेष्ठ उपन्यास माना गया है। इसका कारण है कि गोदान में प्रेमचन्द जी यथार्थवादी और प्रगतिशील हैं जबकि प्रेमाश्रम में वे आदर्शवादी एवं सुधारक रूप में सामने आते हैं। गोदान में ग्रामीण जीवन के अत्यन्त आकर्षक और अनूठे चित्र अंकित हैं। प्रेमाश्रम में लेखक ने कृषक-जमींदार समस्या को उठाया है तो गोदान में किसान-महाजन की समस्या को प्रमुखता प्रदान की है। प्रेमाश्रम में कृषकों की दुर्दशा का वाद्य कारण सामने लाया गया है और वह कारण है, जमींदार और उसके सहायक सरकारों के कर्मचारी। उधर गोदान में बाह्यपक्ष के साथ अन्तर पक्ष भी अपनाया गया है; वहाँ महाजन एवं जमींदार किसानों के रक्त को चूसते हैं तो उनकी सामाजिक अवस्था भी जन्म में उनकी रुढ़िवादिता और धर्मांधता सम्मिलित है, उनकी अस्थिरता तक को निगल जानने में नहीं चूकती। प्रेमाश्रम का प्रारम्भ ही बाह्यपक्ष से होता है जबकि लखनपुर में राज्याधिकारी डेरा डाले हुए हैं; उधर गोदान की कथा आंतरिक पक्षों के सहार उड़ती है। प्रेमाश्रम में न्यायतुला उपस्थित है और भले-बुरे का कर्मानुसार अन्ध-बुरा फल मिलता है, जबकि गोदान में यह तुला नाच ऊपर होकर डगमगा जाती है और वास्तविक स्थिति में आ जाती है।

गोदान में कृषक समस्या का कोई समाधान नहीं है। हारी ठेकेदार के पास जाकर मजदूर बनता है। वह दुःख-कष्टों के घातक हाथों में लोह लुहान होता हुआ 'लू' की मार से सदा के लिये आँगल मीच लेता है। उसका जीवन सुख की ओर से दुःख की ओर गया है जबकि उसने जीवन में भलाई को साथिन बनाया था। इससे पाठक की आशा को धक्का लगता है और वह प्रेमचन्द जी से पृथुता है—इसमें कहाँ है भंगल भावना जिसका आपने सदा उद्घोष किया था ? कहाँ है आपकी प्रेरणा भरी लेखनी जो जीवन में उत्साह और सूखी नसों में रक्त संचार करती थी ? यद्यपि हारी का पुत्र गोधर नगर में जाकर कुछ रुपये जोड़ लेता है किन्तु इससे नायक हारी के जीवन को देखकर पाठक की अस्त आस्था को बल नहीं मिलता है। ऐसा प्रतीत होता है कि निराशा और दुःखी जीवन के वास्तविक थपेड़ों ने प्रेमचन्द जी की लेखनी को पकड़ लिया था। उधर प्रेमाश्रम में ग्राम्य जीवन की समस्या का सुलभभाव प्रस्तुत है। हाँ, इस सुलभभाव या समाधान के सामने एक प्रश्न चिह्न लगाया जाता है। प्रेमाश्रम के अन्त में माधोशंकर घोषणा करता है कि किसानों की जमीनों वेदखल न होंगी और उन पर किसी प्रकार का जोर-जुल्म न होगा क्योंकि मैं अपनी जमींदारी का

स्वामिन्व समाम करता हूँ । प्रान्तीय सभा में एक प्रस्ताव लाया जाता है कि जमींदार किसानों को वेदखल कर उनकी भूमि न छीन सकेगा । इसके साथ ही जमींदार अपने अधिकार बढ़ाने का प्रस्ताव लाते हैं । वास्तव में वेदखली न हो सके, यह प्रस्ताव जमींदारों के प्रस्ताव की प्रतिक्रिया में उपस्थित होता है । प्रान्तीय सभा कुछ निर्णय न कर सकी । इस प्रकार मायाशंकर द्वारा अपने अधिकारों का त्याग ही समस्या का समाधान प्रस्तुत होता है । मायाशंकर के जमींदारी स्वत्व छोड़ने के दो वर्ष बाद ही लखनपुर स्वर्ण बन गया । कादिर मियां, मायाशंकर से कहते हैं—“बेटा ! और क्या हुआ है ? रोए रोए से तो दुआ निकल रही है । मुंशी को देखो, पहले २० बीघे का काश्तकार था, १०० रुपये लगान देने पड़ते थे । दस बीस साल में नजराने के निकल जाते थे । अब जुमला २०) लगान है और नजराना नहीं लगता । पहले अनाज मल्लियहान से घर तक न आता था । आपके चपरासी कारिंदे वहीं गला दवाकर तुलवा लेते थे । अब अनाज घर में भरते हैं और मुंशीने से बेचते हैं । दो साल में कुछ नहीं तो तीन चार सौ बचे होंगे । डेढ़ सौ की एक जोड़ी बैल लाए, घर की मरमत कराई, सायवान डाला । हांडियों की जगह ताँबे और पीनल के बर्तन लिए और सबरो वड़ी बात यह है क अब किसी की धाँस नहीं । मालगुजारी दाखिल करके चूपके से घर चले आते हैं, नहीं तो जान सूली पर चढ़ी रहती थी । अब अल्लाह की इवादात में जी भी लगता है; नहीं तो नमाज भी वोभ्र मालूम हाँती थी ।” यह परिवर्तन हो गया है गाँव में, एक प्रकार का राम राज्य आगया है । यह हुआ मायाशंकर के हृदय परिवर्तन से । महात्मा गांधी मनुष्य के हृदय परिवर्तन में विश्वास करते थे । वे कहते थे—बुरा कोई नहीं है । प्राकृतिक रूप में मनुष्य बुरा नहीं है । यदि उसमें से बुराई निकल जाय तो मनुष्य अच्छा है । अतः हमें युद्ध करना है मनुष्य की बुराई से, उस मनुष्य से नहीं । इसी कारण वे किसी भी अंग्रेज के विरोधी न थे, बरन् विरोध करते थे अंग्रेजों की शोषण प्रवृत्ति का, अंग्रेजियत का । प्रेमचन्द जी ने इसी उपदेश को ग्रहण करके प्रेमाश्रम की रचना की । जमींदारों के अत्याचार और कृषक जीवन की कष्ट अवस्था इसमें पूरी भावुकता से चित्रित है । जमींदारों का अत्याचार कृषकों को न पनपने देता था और न उभरने । गांधीजी अपने पति और पिता की ज्यादतियों को बताते हुए कहती है—

“तुम्हारे जीजा कैसे सज्जन थे, द्वार पर से किसी भिक्षक को निराश न लौटने देते । सत्कारों में हजारों रुपये खर्च कर डालते थे । कोई ऐसा दिन न जाता कि सौ पचास साधुओं का भोजन न कराते हों । हजारों रुपये तो चंदों में दे डालते थे । लेकिन उन्हें भी असाधियों से सखती करनी पड़ती थी । मैंने स्वयं उन्हें असाधियों को मुस्कं कसकर पिटावते देखा है । जब कोई उपाय न सूझता तो उनके घरों में आंग लगाया देते थे और अब मुझे भी यही करना पड़ता है ।”

यह हाल था धर्मश्वजी जमींदार का। एक दूसरे विलासी जमींदार का रंग दंग देखिए। गायत्री अपने पिता की चर्चा करती है—“उस साल जब अकाल पड़ा और प्लेग भी फैला तब हम लोग इलाके पर गये। उन दिनों वाबू जी की निर्दयता देखकर मेरे रोएँ खड़े हो जाते थे। असाधियों से रुपये वसूल न होते थे और हमारे यहाँ नित्य नाच रंग होता रहता था। वाबू जी को उड़ाने के लिये रुपये न मिलते तो वह चिट्ठकर असाधियों पर गुस्सा उतारते। सोन्नी मनुष्यों को एक पाँति में खड़ा करके हँटर से मारने लगते। बेनाये तड़प कर रह जाते। पर उन्हें तनिक भी दया न आती थी। इसी मार पीट ने उन्हें निर्दय बना दिया था।”

यह था व्यवहार गायत्री के पति और पिता का। स्वयं गायत्री इस दौड़ में कम न थी। वह कहती है—“कारिदों को लिख दीजिये कि इन पापियों के घर में आग लगवा दें और उन्हें कोड़ों से पिटावाएँ। उनका यह दिल कि मेरी आशा का अनादर करें।” ठाकुरद्वार के वनने में जब किसानों ने वेगार में आने से इनकार किया तो वह आज्ञा देती है—“लिख दीजिये कि देगारों को जवरदस्ती पकड़वा लें। अगर न आएँ, तो उन्हें गाँव से निकाल दीजिये।”

जमींदारों के इन जालिमाना अत्याचारों से झूठने का उपाय, प्रेमचंद जी ने बताया कि मायाशंकर के समान जमींदारों का हृदय बदला जाए। एक प्रश्न तुरंत सामने आता है कि सरकारी कर्मचारियों के अत्याचार तो तब भी अविशिष्ट रहेंगे, जिनका वर्णन प्रेमाश्रम में है। डिप्टी ज्वालासिंह का दौरा हुआ तो गाँव पर राज्ञसी छाया आ पड़ी और डपटसिंह के पेड़ की लकड़ियाँ कर्मचारी उठवाकर ले गये। जाड़े के दिन बिना आग के बिचारा डपटसिंह टिटुरने लगा। एक दूसरा किसान था, क्लादिर मियाँ, उसने बकरीद के लिए बकरा पाल रक्खा था। वह बकरा भी हाकिम की वलि वेदि पर चढ़ा दिया गया। एक दिन बटोही गाड़ी में अपनी बुढ़िया माँ को अस्पताल लिये जा रहा था। चपरामियों ने जवरत उसकी गाड़ी खाली करली और उस पर लकड़ी लाद दी। ये सरकारी चीतें किसी के भी घर में जवरदस्ती कुछ भी उठाकर ले जाते और धमा मांगने पर चिट्टे देते थे। लेखक का मत है कि इन ज्यादतियों के मूल में जमींदारी प्रथा है। यदि जमींदार सुधर जायेंगे तो कर्मचारियों की निर्दयता भी बन्द या कम हो जायेगी। फलतः उन्होंने कर्मचारियों की समस्या को अलग से न सुलभ्नाकर मायाशंकर को ही मायु-जमींदार के रूप में खड़ा किया है। हाँ, डिप्टी ज्वालासिंह को भी सुवारा है।

इस दो-पाटी चक्की में पड़कर किसान पिस रहे थे। फल यह था कि उनके घर में दीनता, हीनता, गनगना और भुखमरी ने स्थायी डेरा डाल लिया था। “चारों तरफ तवाही छाई हुई थी। प्रेमा विरला ही कोई घर था, जिसमें धातु के बर्तन

दिखाई देते हों। कितने ही घरों में लोहे के तवे तक न थे। मिट्टी के बर्तनों को छोड़कर भोंपड़ों में और कुछ दिखाई न देता था। न ओढ़ना, न विछौना, यहाँ तक कि बहुत से घरों में खाटें तक न थीं। और वह घर ही क्या थे? एक-एक, दो-दो छोटी, तंग कोठरियाँ थीं।” इन भूख और भय भरे भोंपड़ों तक इनके मालिकों की कमाई, इनकी खेती कठिनता से पहुँच पाती थी। उसमें से प्रायः सबकी सब खेत में ही लूट ली जाती थी, जमींदार, सरकारी कर्मचारी, महाजन और धर्म के ठेकेदारों द्वारा। साथ ही किसानों में आपसी वैमनस्य और अंधविश्वास की मार भी कम न थी। फलतः जमींदार के हृदय परिवर्तन के साथ ही साथ गाँवों में एक दूसरा सुधार भी आना, लेखक की दृष्टि से आवश्यक है। यह सुधार कैसे हो? लेखक ने बताया है कि इस क्षेत्र में भी महात्मा गांधी का नुस्खा प्रयोग में लाओ। महात्मा गांधी के ‘सेवाश्रम’ के समान ‘प्रेमाश्रम’ स्थापित करो। प्रेमशंकर ने अपना जीवन गाँवों की जनता-जनार्दन की सेवा में लगा दिया है। उसके हृदय से प्रसूत प्रेम धारा, गाँव वासियों को शांति, सुस्थिर और आनंदित कर देती है, उनमें प्रेम का सूत्र बांधती है। फलतः वे मिलकर एक दूसरे का हाथ बँटाते हैं, सहयोग के बल पर अपने गाँव में राम राज्य लाते हैं।

ये ही दो समाधान हैं प्रेमाश्रम में गाँव समस्या के।

निराश हृदय का उद्गार—गोदान

‘समय ने प्रेमचन्द का उतना साथ नहीं दिया, जितना प्रेमचन्द ने समय का साथ दिया है। सामयिक वातावरण से प्रेमचन्द इतने प्रभावित हुए हैं कि उनकी सहृदयता देखकर हम मुग्ध ही नहीं आतङ्कित भी होते हैं’ ये हैं शब्द जो श्री नन्ददुलारे वाजपेयी ने ‘हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी’ में दिये हैं। प्रेमचन्दजी के जीवन तथा उनके उपन्यास-साहित्य पर विचार करने से इस उद्धरण की सच्चाई का पता चलता है। इसमें किसी प्रकार का सन्देह नहीं कि प्रेमचन्दजी तत्कालीन विचारों, घटनाओं और परिस्थितियों से अत्यधिक प्रभावित थे और यह स्वाभाविक भी है। प्रत्येक कलाकार अपने समय से प्रभाव ग्रहण करता है। यह कैसे हो सकता है कि मेरे इर्द-गिर्द आग लगी हो और मुझ तक उसकी गर्मी न पहुँचे। परिस्थितियाँ ही विशेष व्यक्तित्व की उत्पत्ति का, उसके विचार समूहों का, कारण बनती हैं। हाँ यह अवश्य है कोई ८० रामचन्द्र शुक्ल के सहया उस परिस्थिति-सरिता में डुबकी लगाए हुए भी जल स्पर्श से कम प्रभावित हो; कोई प्रेमचन्दजी की नाई उसी पर अपना प्रकाश-केन्द्र फेंकता रहे। प्रेमचन्दजी के सामने भी उस समय की राजनीतिक, सामाजिक एवं धार्मिक परिस्थितियाँ थीं जिनसे उन्होंने अपना दृष्टिकोण बनाया, उनकी व्याख्या की, अपना मत दिया और उस मत में आगे जा कर परिवर्तन भी किया। एक ओर सत्याग्रह एवं कृषक दशा की ओर ध्यान बार-बार जाता था तो दूसरी ओर अछूतोद्धार एवं विधवा-वेश्या-सुधार का विगुल शब्द कानों में पड़ता ही था। एक ओर गान्धी की आँधी उड़ाती थी तो दूसरी ओर आर्थसमाज की दुन्दुभी हृदय-सागर को उद्वेलित करती थी। प्रेमचन्दजी इन दोनों—गान्धीजी तथा आर्थसमाज—की सुधारवादी क्रान्तियों से विशेष प्रभावित हुए और उसी प्रभाव का चित्रण उनके उपन्यासों में मिलता है। किन्तु समय के साथ उन्होंने आशा-निराशा का अनुभव किया और इनको भी उपन्यासों में स्थान मिला।

‘सेवा-सदन’ में उन्होंने वेश्या-सुधार की घोषणा की। ‘सेवा-सदन’ जैसी संस्था की स्थापना द्वारा समाज को उपदेश दिया—वेश्याओं से सहानुभूति करो, स्त्रियों के सुधार का मार्ग इस रूप में अपनाओ, ‘सदन’ को जन्म दे समाज की उपेक्षिता नारियों का उद्धार करो। किन्तु, ‘सेवासदन’ का ‘सदन’ अकेला रहा और किसी भी माई के लाल ने इस करुण-क्रन्दन, या इस सौम्य-परामर्श पर ध्यान न दिया। कहीं इस प्रकार का बिरला प्रयत्न भी हुआ तो वेश्याओं ने अपना आय-ग्रह न छोड़ा क्योंकि अकेला

चना क्या भाड़ फोंड़ता ! न वेश्याओं में ही सुधार हुआ, न समाज में । बहुत प्रतीक्षा की । सेवासदन का प्रभाव पड़ता न दिखाई दिया । १९२१ से १९३६ तक १५ वर्ष की दीर्घ प्रतीक्षा के पश्चात् भी वही विषय समस्या । निराशा हो प्रेमचन्दजी को अपना दृष्टिकोण बदलना पड़ा । मिर्जा खुर्रिद गोदान में पुनः 'सेवासदन' की वेश्या-समस्या का समाधान एक दूसरे रूप में ही लेकर उपस्थित होते हैं । खुशुद 'सदन' की स्थापना न कर वेश्याओं का नाटक मण्डली स्थापित करते हैं । मि० मेहता इसका विरोध करते हैं—'राजी के लिए बहुत से जरिए हैं । पेश की भूल; रोटियों से नहीं जाती । उसके लिए दुनियाँ के अच्छे से अच्छे पदार्थ चाहिए । जब तक समाज की व्यवस्था ऊपर से नीचे तक बदल न डाली जाय, इस तरह की मण्डली से कोई फायदा न होगा ।

प्रेमचन्द मिस्टर मेहता का भी समर्थन करते हैं और मिर्जा खुर्रिद का भी । लेखक अपना मत देता है—'उनमें और मिर्जा में कोई भेद नहीं' । इसका स्पष्ट भाव यही है कि लेखक चाहता है कि सामाजिक ढाँचे में भी परिवर्तन हो एवं साथ ही वेश्याओं की जीविका के साधन भी जुटने चाहिए जिसका एक रूप 'नाटक मण्डली' भी है । उनका 'सेवासदन' १९३६ तक बालू की भीति की नाई टूट कर गिर पड़ा ।

सबसे अधिक निराशा हुई उन्हें कृषक-समस्या के रूप में । प्रेमाश्रम और गोदान में विषय की दृष्टि से बहुत अधिक अन्तर नहीं है । दोनों उपन्यास कृषक-समस्या का उद्घाटन करते हैं । दोनों में ग्राम्य एवं नागरिक जीवन के वास्तविक, पर संश्रुतमय चित्र उतारे गए हैं । एक प्रकार से गोदान प्रेमाश्रम का परिवर्तित एवं परिवर्द्धित रूप है । वही किसानों की दयनीय दशा गोदान में है जो प्रेमाश्रम में है । हाँ, 'प्रेमाश्रम' में इस दुर्दशा के कारण हैं जमींदार तथा उसके मित्र राज्यकर्मचारी । यहाँ महाजन तथा कृषकों का रहन-सहन—कृषकों की अन्ध श्रद्धा, उनका अशिक्षा, उनका व्यक्तिगत रक्षार्थ, उनका भोलापन, उनकी परम्परा-रक्षा का असफल प्रयत्न—किसानों के पतन का मूलाधार चित्रित हुआ है । वास्तव में 'प्रेमाश्रम' के लेखक को 'गोदान' लिखने की आवश्यकता आ पड़ी । उनका 'प्रेमाश्रम' बुरी तरह असफल हो गया था । १९२२ में जो उपाय प्रेमाश्रम में कृषकों की दशा सुधारने के लिए लेखक ने चलाए थे वे मुग़ाजल-सिद्ध हुए । कितनी व्यथा हुई प्रेमचन्दजी के कृषक-हितैषी हृदय को जब उन्होंने देखा कि न तो भारत में दो-चार मायाशंकर निकले, न आठ-दस प्रेमाश्रम ही बने । असहाय और अनाथ किसान पूर्ववत् तेली के बौल की भाँति जमींदार, महाजन और कर्मचारियों के कोल्हू में सिसकता एवं विलखता प्राण त्यागता रहा । निराशा हो उन्हें 'हेरी' की करुण कथा कहनी पड़ी । उनके समस्त औपन्यासिक चरित्रों में दो ही अमर तथा निश्चित चरित्र हैं । वे हैं 'गुरदास' एवं 'हेरी' । उनकी रचना में कृषक-दशा के सुधार का कोई संतोषजनक मार्ग न आया । अतः गोदान में कोई सुधारवादी दृष्टिकोण

नहीं रखा गया। धर्मभीरु एवं रुद्धिग्रस्त होरी के पास अन्तिम समय में दान करने के लिए गऊ के नाम पर केवल सवा रुपया शेष था।

प्रेमचंद के युवक-युवती प्रणय का अन्न विवाह है अथवा मरण। यदि दोनों प्रणयी सजातीय हुए तो विवाह, अन्यथा विजातीय वा निम्नोच्च वर्ग का होने पर एक का मरण—ये ही दो अनिवार्य परिणाम थे प्रणय लीला की कर्मभूमि तथा रंगभूमि, दोनों ही में। सकीना एवं अमर, सोफिया तथा विनयसिंह के दाम्पत्य अनुराग की यही दुर्दशा हुई। इनके इस दृष्टिकोण में भी परिवर्तन हुआ। जीवन में उन्होंने देखा, विवाह केवल प्रणय की सुखद परिणति नहीं। अतः गोदान में डा० मेहता तथा मालती का स्नेह विवाह-यज्ञ में समाप्त नहीं कराया जाता। वे मित्र रूप में रहने का प्रण कर जीवन मार्ग के यात्री बनते हैं। यदि प्रेमचंदजी जीवित रहते तो उनको यह विचार भी अवश्य बदलना पड़ता। प्रेमी और प्रेमिका इस विपैले संसार में आध्यात्मिक प्रेम मार्ग पर ऊँचे चढ़ते रहें, केवल मित्र बनकर इन्द्रिय निग्रह में लीन रहें, यह संभव नहीं कम से कम आधुनिक काल में।

अछूतोद्धार के वे प्रबल समर्थक थे। वे अछूतों को समाज में ऊँचा उठा ब्राह्मण-क्षत्रियों के समकक्ष आसन दिलाना चाहते थे। किन्तु इस दिशा में भी असफलता ही उनके हाथ लगी। मन्दिर प्रवेश के आन्दोलन चलने पर भी मन्दिर-द्वार इन अछूतों के अपुनीत स्पर्श से दूर ही रहे। निराश हो प्रेमचंदजी सोचने लगे—यदि चमार ब्राह्मण नहीं बन सकते तो क्यों न ब्राह्मण को नीचे उतार चमार-स्तर पर लाया जावे। वह भी तो अछूतोद्धार है। फलतः मातादीन के सुँह में हड्डी डालकर चमार बनाया जाता है। यही नहीं, वह जनेऊ, तोड़ कर ब्राह्मण समाज को तलाक देकर सलोनी सिलिया चमारी को आत्मसमर्पण कर अपना सुधार करता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रेमचन्दजी ने गोदान से पूर्व के उपन्यासों में जो दृष्टिकोण रखे, जो परामर्श तथा उपदेश दिए, जो समाधान उपस्थित किए, वे खेत के धोखे सिद्ध हुए। उन्होंने जनता से कहा, सेवासदन-प्रेमाश्रम बनाओ, अछूतों को ऊपर उठाओ, अपनी ओर से जमींदारों के खेतों को त्याग दो, दयानन्द के सामाजिक सुधारों को अपनाओ, गांधी के रामराज्य को भूमि पर ले आओ। किन्तु १५-१६ वर्षों के उत्थान पतन ने आशा-लता को जला डाला। वे दुखी हुए, दो तप्त आँसू गिराए, लूबे हुए और निराश हो "गोदान," के रूप में अपने पीड़ित हृदय के उच्छ्वासों को अंकित किया।

वृन्दावनलाल वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों का वर्णन-सौन्दर्य

संस्कृत के शास्त्रीय लक्षणों के अनुसार महाकाव्यों में वर्णन-सौन्दर्य एक आवश्यक तत्त्व है। फलतः महाकाव्यों में बड़े सरस एवं सुन्दर, दिन, रात, पर्वत, सरिता, आश्रम, ग्रीष्म, वर्षा के वर्णन प्राप्त होते हैं। नाटकों में काव्य सौन्दर्य की प्रतिष्ठा की गई और प्रसाद काल तक यह काव्य सौन्दर्य की परम्परा, अनवरत रूप से चलती दिखाई देती है। हाँ, प्रसाद काल के बाद हिन्दी नाटक रूखे गद्य के क्षेत्र में आ गया है और हृदय को छोड़ कर बुद्धि को पकड़ कर बैठ गया है। हिन्दी उपन्यास के जन्मकाल से ही ऐतिहासिक उपन्यासकारों ने वर्णन-सौन्दर्य को प्रधानता दी है। यही कारण है कि परम्परागत रूप से हिन्दी के ऐतिहासिक उपन्यासों में वर्णन देने की प्रथा प्रचलित है। हिन्दी के आदि ऐतिहासिक उपन्यासकार हैं श्री किशोरीलाल गोस्वामी। उनके ऐतिहासिक उपन्यासों में वर्णनों को पर्याप्त स्थान मिला है। आदि काल के बाबू गङ्गाप्रसाद एवं जयरामदास गुप्त भी अपवाद नहीं है। फिर तो यह परम्परा चल पड़ी जिसका भव्यरूप बाबू वृन्दावनलाल वर्मा में निखरा और चमका है। ऐतिहासिक उपन्यासकार का काम भी बिना वर्णनों के नहीं चल सकता। इन वर्णनों में प्रकृति वर्णन को प्रमुख पद प्राप्त हुआ है। ऐतिहासिक उपन्यास में सफल वातावरण का निर्माण एक महत्त्वपूर्ण एवं कठिन कार्य है और ऐतिहासिक उपन्यासकार प्रकृति वर्णन की पृष्ठभूमि के द्वारा इस कार्य को सरल कर लेता है, वह रात्रि की भयानकता से युद्ध या अपराध की भयानकता को द्विगुणित करता है।

बाबू वृन्दावनलाल वर्मा के ऐतिहासिक उपन्यासों में कई प्रकार के वर्णन दिखाई देते हैं। प्रकृति चित्रण इन वर्णनों में सबसे सुन्दर, मार्मिक और महत्त्वपूर्ण वर्णन है।

(१) प्रकृति-चित्रण—वर्माजी ने प्रकृति को स्वयं निहार है, न पुस्तकों की ऐनक से देखा है और न दूसरों की जिह्वा-दुरबीन से पहिचाना है। दुनाली कन्धे पर रखकर वे स्वयं वीहड़ जङ्गलों में और विकट पहाड़ों पर घूमे हैं, दौड़े हैं और श्रम-विगलित होकर लेटे हैं। जब बाबू साहब ने प्रकृति का रूप स्वयं निहार है, नगर के प्रासाद में बैठकर कल्पना नहीं की है तो स्वभावतः प्रकृति का सूक्ष्म, सुन्दर एवं

वास्तविक वर्णन उपन्यास में आना ही चाहिये था। वर्णन करने में उन्होंने छोटी और बड़ी सभी वस्तुओं का क्लृप्त्यात्मक वर्णन किया है, देखिए—

“विरवाई से लगे हुए तीन-चार महल के पेड़ थे। महलों के पीछे एक चक्करदार नाला निकलता था। दूसरी ओर वह पहाड़ थी जो भुसावली पाठा कहलाती है। एक ओर वीहड़ जङ्गल। अहीर की कुछ भैंसों नाले के पास चर रही थीं। एक लड़का कुछ धूप में, कुछ छाया में सोता हुआ जानवरों की देखभाल कर रहा था। घास आधी हरी, आधी सूखी थी। करघई के पत्ते पीले पड़कर गिरने लगे थे। नाले का पानी अभी सूखा नहीं था—कुछ भैंसों उसमें लाट-लोटक शब्द करने लगी थीं। चिड़ियाँ इधर से उधर उड़कर शोर करने लगी थीं। सूर्य की किरणों में कुछ तेजी और हवा में कुछ उष्णता आ गई थी।” (विराटा की पत्नी)

वर्माजी ने एक फाटू खींच दिया है। छोटी-छोटी वस्तुओं को भी निहरा है और उनका चित्र खींचा है। उनकी दृष्टि आधी सूनी और आधी हरी घास पर भी गई है। नाले को भी देखा है जो कुछ-कुछ बह रहा था। एक और नाले का वास्तविक एवं सूक्ष्म अङ्कन वर्माजी ने किया है—

“गुसाइयों की छावनी पेड़ों की सघन छाया में थी। पास में एक छोटा-सा नाला निकला था। गहरा न था। पतली धार बह रही थी, किनारों पर हींस, मकौय, खंजों और करोंदी के सघन और गहरे झाड़ू थे। नाले के ठीक बीचोंबीच यहाँ वहाँ हरसिंगार के पेड़ लगे हुए थे, फूलों से लदे हुए। सेवरा हो चुका था। पवन मन्द-मन्द बह रहा था। नाले की धार भी मन्द थी। हरसिंगार की फूलों से लदी डालियाँ हवा के हलके भोंकों से नाले की पतली धार पर झूम-झूम जाती थीं। सफेद पखुरी और लाल डण्डी वाले छोटे-छोटे से फूल उस पतली धार पर एक दो करके चू रहे थे। उस धार पर खेलते कूदते वे निरन्तर चले जा रहे थे। नाले की तली उनकी मस्त सुगन्धि से भरी हुई थी। बुलबुलें कौमुदी महोत्सव-सा मना रही थीं।” (कचनार)

भिन्न-भिन्न वस्तुओं का गम्भीर और सांगोपांग निरीक्षण वर्माजी ने किया था। हेमन्त में एक और वृक्ष अपने पुराने पत्ते गिराते हैं तो दूसरी ओर नवीन पहनने लगते हैं (गढ़ कुण्डार)। वसंत वर्णन में फूलों की श्री को वर्माजी ने चारों ओर बखेर दिया है (विराटा की पत्नी और भाषी की रानी)। प्रकृति चाँदनी रात में सुस्करा उठती है, तब कैसी सुन्दर लगती है, इसका चित्र देखिए:—

“नदी की लहरों के अबगुण्टन छोटे पड़ गए और चाँदी की चादरें-सी तनने लगीं। खेत के पौधों की झूम हलकी पड़ गई जैसे सो गए हों। एक दिशा में उन रजत लहरों के उस पार छोटी-छोटी पहाड़ियों के ऊपर एक ऊँची पहाड़ी सिर उठाकर

धूमिल नेत्रों से चांदनी को भर-सा लेना चाहती थी; ऊँची पहाड़ी का शिखर धुँए का स्थिर पुञ्ज-सा जान पड़ता था। नदी के इस पार दूसरी दिशा में विशाल वृक्षों की सैज के पीछे एक ऊँचा पहाड़-सा चन्द्रमा को मानो नीचे उतर आने के लिए आवाहन-सा दे रहा था।”

(मृगनयनी)

वर्माजी को प्रकृति के इस सुहावने स्वरूप से अधिक प्रिय है उसका भयावना रूप। वे पसन्द करते हैं संध्याकालीन अन्धकार, काली रात्रि और गड़गड़ाते श्यामल मेघ। प्रकृति की इन भयावनी मुद्राओं का अङ्गन उपन्यासकार ने पूरी सरसता और निपुणता से किया है और ये मुद्राएँ मार्मिक बनकर हठात् पाठक के मन को खींच लेती हैं। क्या सायंकाल की भयङ्कर सुनसानता में कोई सौन्दर्य है? वर्माजी कहेंगे, “है”, आकर देख लीजिए—“बेतवा के पूर्वार्ध किनारे की जलराशि छूती हुई चली जा रही थी। अस्ताचलगामी सूर्य की कोमल स्वर्ण राशियाँ बेतवा की धार पर उछल-उछल कर हँस-सी रही थीं। उस पार के बट वृक्षों की चोटियों के सिरों ने दूरवर्ती पर्वत की उपत्यका तक श्यामलता की एक समरस्थली-सी बना दी थी। उस सुन्दर सुनसान में कुङ्करसिंह के शब्द बज से गये थे।”

(विराटा की पक्षिनी)

इरा सन्ध्या की एकान्तता और सुन्दर भयानकता और भी प्रभावशाली बन जाती है, जब कि यह सन्ध्या हेमन्त या शिशिर काल की हो। ऐसी एक संध्या का सुगवकारी यथार्थ चित्र यह है—

“सन्ध्या होते ही घोर अन्धकार छा गया। ठण्डी हवा के भौंकों ने तारों के धूमलेपन को पाँछ सा दिया और वे खरेपन के साथ चमचमा उठे। चने के खेतों से नोनी की सोंधी गन्ध आई और गेहूँ के खेतों से हरी बालों की चुश्नाद की हल्की महक, अरहर पक रही थी, गदरा रही थी और फूल पर थी। पास के खेतों से उसकी हरवाइन्द बीच-बीच में गुसाइयों की छावनी के समीपवर्ती छोर को छू-छू जाती थी। दूर के खेतों में रखवालों की आवाज के धुँए का पुञ्ज पहले सीधा स्तम्भ सा ऊपर को जाता फिर छितरा कर तन सा जाता जिससे नितिनत्र वाले तारों पर पतली धूमरी चादर पड़ जाती। सागर की भील में नन्हीं लहरें नरङ्गन हो रही थीं। तारे उन पर तैर से रहे थे।”

(कचनार)

कैसा वास्तविक चित्रण है? जिसने शहर से बाहर जाकर गाँवों के समीपवर्ती खेत रात्रि के समय नहीं देखे, वह ऐसा सुश्रुत चित्र नहीं उतार सकता है। धुँए का वर्णन कितना स्वाभाविक एवं वास्तविक है। राशि का अन्धकार, सन्ध्या के तम से अधिक भयावना, पर साथ ही अधिक आकर्षक भी होता है। अन्धकार दानव के चंगुल में पड़ी वंचारा रात्रि-रक्षणी कराइ उठती है।

“अतुल अन्धकार । निविड़ वन का कोई भी अंश नहीं दिखलाई पड़ रहा था । ऊपर तारे छिटके हुए थे । दूर की पहाड़ियाँ लम्बी ताने सोती सी जान पड़ती थीं । टेढ़ी तिरछी बहती हुई साँक नदी की पतली रेखा जरूर भाँई सी मार रही थी । दूरी पर घेरा डालने वालों के डेरे की आग सुलग-सुलग कर राई गढ़ी के सङ्कट को जगा-जगा दे रही थी ।” (मृगनयनी)

अन्धकार रहस्य का जनक है । युद्ध और प्रेम से अधिक रहस्य मय वस्तु क्या है ? युद्ध की तैयारी और युद्ध का चित्रण रात्रि के अन्धकार में चमक उठता है :—

“आकाश में चन्द्रमा न था । वड़े-बड़े और छोटे-छोटे तारे प्रभा में डूबते-उतरते से मालूम पड़ते थे । छोटे तारे टिमटिमा रहे थे । तारिकाएँ अपनी रेखामयी आभा आकाश पर खींच रही थी । पक्षी पर भाड़ कर वृक्षों से उड़-उड़ जाते थे । आकाश के तारों की टिम-टिमाहट की तरह भाँगुरों की भङ्गार अनवरत थी । लोचनसिंह ने अपने पास खड़े हुए सैनिक का पैर दबाया । लोचनसिंह के इस आसाधारण हड़क से इस सैनिक की तुरन्त यह धारणा हुई कि कोई बड़ा और विकट संकट सामने है ।” (विराटा की पत्नी)

युद्ध का सन्नाटा रात्रि के अन्धकार में और गहन होता है । एक स्त्री उस भयदात्री कालिमा में क्या हार मान कर बैठ जायेगी ?

“थोड़ी देर बैठी रह कर वह खड़ी हो गई । कँगूरों के झरोखों में होकर नीचे की ओर देखा । अतुल अन्धकार । निविड़ वन का कोई भी अंश नहीं दिखलाई पड़ रहा था । ऊपर तारे छिटके हुये थे । दूर की पहाड़ियाँ लम्बी तानें सोती सी जान पड़ती थीं । टेढ़ी तिरछी बहती हुई साँक नदी की पतली रेखा जरूर भाँई सी मार रही थी । दूरी पर घेरा डालने वालों के डेरे की आग सुलग-सुलग कर राई नदी के संकट को जगा-जगा दे रही थी । वैसे राई की डाँग में नाहर इत्यादि जंगली जानवर रात में प्रायः शोला करते थे परन्तु आक्रमणकारियों की राँदारोंदी के मारे वे बहुत दूर खिसक गये थे । सिवाय भाँगुरों की चीं-चीं के और कुछ नहीं सुनाई पड़ता था । सुनसान को छेदती हुई, कभी-कभी गढ़ी के भीतर जागते रहे की पुकार भर सुनाई पड़ती थी । लाखी को उन शून्य भेदी पुकारों के ऊपर कँगूरों के नीचे सघन अन्धकार के पेट में कुछ खरखराहट सुनाई पड़ी ।” (मृगनयनी)

युद्ध के दौब पेचों एवं बचाव के मागों की जननी यही रात्रि है । एक टोली इसी रात्रि में जा रही है—

“आगे निर्मम मार्ग । अगाध अँधेरा । भाँगुर भङ्गार रहे थे । उनके ऊपर घोड़ों की टापों की आबाज हो रही थी । सब ओर सन्नाटा छाया हुआ था । पीछे भाँसी

में आगें जल रड़ी थीं और आवाजें आ रही थीं। आगे अन्धकार में जङ्गल और गढ़मऊ के पहाड़ लपेटे हुए, दबे हुए से दिखलाई पड़ रहे थे। चिड़ियाँ पेड़ों पर से भड़भड़ाकर उड़तीं और घोड़े को चौंका देतीं। घोड़े जल्दी चलाए जाने के कारण टोकर ले ले पड़ते थे। आगे का मार्ग अन्धकारपूर्ण और भविष्य तिमिरच्छन्न। ज्यों-ज्यों करके आरी नामक ग्राम के पास से यह टोली आगे बढ़ी।”

(भाँसी की रानी-लक्ष्मीबाई)

वर्माजी के प्रकृति के आँचल में खड़े ऐसे गत्यात्मक वर्णन हिन्दी के उपन्यास संसार में बहुतायत से नहीं दिखाई देते हैं। प्रेम के वर्णन भी प्रकृति की गोद में पले पाये जाते हैं, विशेषतया गढ़कुएडार और विराटा की पद्मिनी में। इस गत्यात्मक वर्णन का सब से सुन्दर उदाहरण है, विराटा की पद्मिनी के अन्तिम अध्याय का वह अंश जहाँ कुमुद वेतवा में कूद पड़ती है और प्रतिनायक अलीमर्दान के हाथ आती है केवल वेतवा के ऊपर छुलाँग मारती, आभा की छाया भाव। एक ऐसा छोटा सा अन्वय वर्णन देखिये जिसमें प्रेम का वर्णन प्रकृति द्वारा हुआ है—

“तारा ने आँख उठाकर दिवाकर की ओर देखा। दो बड़े-बड़े आँसू अब भी आँखों में थे। चोंदनी दमक रही थी। शीतल पवन मन्द-मन्द बह रहा था। सुनसान पैड़ कभी-कभी खरखरा उठते थे।” (गढ़कुएडार)

आकृति वर्णन—वर्माजी ने आकृति वर्णन में गहरे रंग नहीं उडोले हैं। थोड़े से शब्दों में आकृतियों का पूर्ण वर्णन कर दिया है।

“यकायक मनु के सामने एक मराटा कन्या आई। आयु पन्द्रह से कुछ ऊपर थी। शरीर छुरेरा। रंग हलका साँबला। चेहरा जरा लम्बा। आँखें बड़ी। नाक सीधी, ललाट प्रयास्त और उजला” (भाँसी की रानी लक्ष्मीबाई) “डरूकी आँस मीग रही थी। गोरे चिह्ने रंग का छुरेरा युवक था। आँख छोटी, भोंहें मोटी, मुस्कराहट आकर्षक।” (कचनार)

“राजा मानसिंह युवावस्था से आगे जा चुका था। बड़ी काली आँखें, भरी भौंह, सीधी लम्बी नाक, चेहरा भरा हुआ; कुछ लम्बा, टोड़ी दढ़, होंठ सहज मुस्कान वाले। सारा शरीर जैसा अनवरत व्यायाम से तपाया और कमाया गया हो। कद लम्बा और छाती चौड़ी घनी नोकदार मूँछें”। (मृगानयनी ४२)

“फटे जूते, फटे कपड़े, पैरों पर डेरों धूल चढ़ी हुई छोटी सी दाढ़ी, मूँछ पसीने और धूल से रंगी हुईं। उसने अपनी वशा को मापा है। (फूटे काँटे)

इस प्रकार के आकृतिक वर्णन अन्ततः अन्तिम पर पूर्ण और सुन्दर हैं। किन्तु कहीं कहीं वर्माजी आकृति वर्णन के मोह में नैराग्य हैं और उन्होंने वर्णन को अशुचित

विस्तार दे दिया है जिससे वर्णान-सौन्दर्य को धक्का लगा है। ऐसा गढ़ कुण्डार में ही हुआ है जो वर्माजी की सबसे पहिली ऐतिहासिक कृति है। अग्नि दत्त पांडे एवं नागदेव के आकृति वर्णन ऐसे ही हैं। अग्निदत्त के आकार वर्णन में तो वर्माजी ने अग्निदत्त के सीने को चौड़ा कर दिया है और कमर को 'बहुत पतली' बना दिया है। वृषभ स्कंद अग्निदत्त के पाग वैठी पतली कमर कुछ जँचती नहीं। आकृतियों के सूक्ष्म वर्णन के साथ ही साथ आकृतियों की मुद्राओं का हावों और अनुभावों का वर्णन भी अत्यन्त सुन्दर हुआ है।

“नूरबाई ने अपनी हँसी को समेटा। गर्दन ने जरा सी लचक खाई। बालों की एक काली लट गोरे गालों को छूकर फिर कान के पास पहुँच गई। नूरबाई की वड़ी वड़ी मदभरी आँखें एक बार पूरी खुलीं, बरोनियों ने भोंहों का स्पर्श किया और फिर नीची पड़ गई। वह मोहन का तिरछी चितवन से देखने लगी। हाँठों पर तुकीली मुस्कान थी।” (टूटे काँटे)

अनुभावों के अनेक सुन्दर वर्णन उपन्यासों में भरे पड़े हैं। कहीं वे सुखर हैं, कहीं मौन। ऐसे स्थलों पर सांकेतिक व्यंजना ही प्रधान हो गई है। कुछ उदाहरण देखिये—‘रानी ने पूछा—क्या सोहनपाल की कन्या भी इसी भवन में टहरेगी ? अग्निदत्त ने उत्तर दिया—हाँ, मा जी। रानी का मुख कमल की तरह खिल गया। मानवती के हृदय से एक छोटी सी आह निकली, परन्तु उसे शायद अग्निदत्त के सिवा और किसी ने नहीं देखा। अग्निदत्त किसी विचार में डूब गया। (गढ़ कुण्डार)

लेखक ने एक छोटी सी आह से बहुत कुछ कहला दिया है। एक दूसरा उदाहरण देखिये—

रामदयाल ने गोमती से कहा—“असली भाव, यदि कुंजर सच बोल रहे थे तो यही रहा होगा कि लो या न लो, कुचल दो या टुकरा दो, परन्तु मेरा हृदय तुम्हारे लिये—मेरी हथेली पर है, गोमती खड़ी होगई वाली—बहुत थकावट मालूम होती है। जाड़ा सा लग रहा है। अन्न चलो।”

गोमती के अनुभावों के पीछे हृदय का तूफान छिपा है। “फिर उसको (कचनार को) दलीपसिंह के प्राणान्त समय का दृश्य तुरन्त स्मरण हो आया। कण्ठावरोध हुआ। उसने मुख मोड़ लिया। आँखों में आँसू आगए थे। उनको घूँघट की सम्भाल में पोंछ डाले। आह को दबाकर भीतर ही लौटा दिया।” (कचनार)

वर्माजी ने ऋतु, समय, सरिता, पर्वत, युद्ध, एवं आकृति वर्णनों के अतिरिक्त स्थल, नगर, गढ़, गांव, मकान, तथा इत्यादि का वर्णन भी बहुतायत से किया है। गढ़कुण्डार में इस वर्णन ने भी अतिरिक्त पर पौला लिए हैं। कुण्डार की चौकियों का

वर्णन पहिले अर्थात् पाँच पैरों में हुआ है। अन्यत्र यह सुरसा-विस्तार नहीं है और वर्णन वास्तविक, संयत एवं सुन्दर बन पड़े हैं। विराटा की पद्मिनी में विराटा का वर्णन (अ० १६) बड़ा नहीं है। कथा की दृष्टि से इसकी जानकारी आवश्यक थी। भाँसी की रानी के वर्णन भी संयत और उचित हैं। यही हाल मृगनयनी का है। अन्य उपन्यासों में भी स्थिति ऐसी ही है। विराटा के मन्दिर का एक वर्णन देखिये—

“गढ़ के ठीक सामने पूर्व की ओर नदी के बीचों-बीच एक टापू पर एक छोटा मन्दिर छोटी सी दृढ़ गढ़ी के भीतर था। इस मन्दिर में उस समय दुर्गा की मूर्ति थी। जीर्णोद्धार होने के बाद अब उसमें शङ्कर की मूर्ति स्थापित है। दक्षिण की ओर यह टापू एक ऊँची पहाड़ी में समाप्त हो गया है। कहीं-कहीं पहाड़ी दुर्गम है। जिस ओर यह लम्बी-चौड़ी चट्टानों में ढल गई है, उस ओर विस्तृत नीलिमामय जल राशि है।
(विराटा की पद्मिनी)

यह एक स्थिर वर्णन है। एक राजमहल का वर्णन देखिए जिसमें गति है, चहल-पहल है और विलास का दौर है।

“दिल्ली के महल में चहल-पहल थी। रङ्गमहल सुगन्धियों में डूब सा रहा था। बड़े-बड़े मुलायम गलीचों पर बुँधरू की रुमझुम तबले की मीठी थाप का साथ दे रही थी और मेहँदी के रंगे सुन्दर पावों की कारीगरी मसनद तकियों से टिके बादशाह मुहम्मदशाह रँगिले के मस्त माथे की विकसित मुस्कराहट की झुमक दे रही थी। सुराहियों से उँडेली हुई सोने के कटोरों में शराब का उफनता हुआ प्रवाह खूबसूरत खवासिनों की कोमल उँगलियों को, बादशाह के होठों तक पहुँचाने के समय छू-छू जा रहा था। मुहम्मदशाह कोमलाङ्गी सुन्दरियों की बुँधरू की रुमझुम, तबले की थपकी, मञ्जीरों की मृदुल खनखन, नृत्य के ठाठों की अदा, गान-तान के माधुर्य और उन खवासिनों के आभूषण अलङ्कृत हाथों से उँडेली हुई शराब में उलझा जा रहा था।”
(दूटे काँटे)

यह गान और नृत्य का सांकेतिक वर्णन जब हाथों, हावों और पैरों से थिरक उठता है, तब वर्माजी उस का गतिमान वर्णन इस प्रकार पूर्ण मनोयोग एवं सरसता से करते हैं—

“नूरबाई के सामने फिर “विरज कन्हैया” आ गया, गोपों के रस को तीव्रता मिली। नूरबाई का रोम-रोम थिरक गया। फुरेरू पर फुरेरू आने लगी। उसके पैर अपने पुराने मंजे हुए अभ्यास के अनुसार काम कर रहे थे, गले से स्वर अपने आप भरते से चले आ रहे थे—जैसे बलबल बिना अत्र फड़फड़ाये हुये मंद पवन पर गाती हुई उड़ रही हों, जैसे उनके पंख उले मंज पवन बंधे चूमते-पुचकारते हुए रपटते चले जाते

हां, जैसे कई भरने अपने स्रोतों से मन्द निस्तब्ध गति में सीधे, तिरछे, चलकर रश्मियों की भिल्लमिलाहट को समेटते हुए किसी निश्शब्द सरोवर में जा जाकर मिल रहे हैं। सामने उसके कभी “विरज का कन्हैया” और कभी उसकी सेवा के लिये उद्यत सञ्जादतर्वाँ। आधी रात के उपरान्त का समय, विहाग के कला स्वर और नन्ददास के उस पद का अर्थ—”

(टूटे काँटे)

यह गाने का समां बाधा गया है। नृत्य वर्णन के समय वर्माजी के शब्द भी धिरकने और इतराने लगते हैं।

रीतिरिवाजों का वर्णन भी वर्माजी ने बड़ी लगन और मार्मिकता से किया है। इनको पढ़ते समय ऐसा प्रतीत होता है कि दृश्य सामने आ खड़े हुये हैं। कचनार में अक्षय तृतीया का वर्णन, मृगनयनी में हंसी का वर्णन और भांसी की रानी में “हरदी कू कू” का वर्णन इस विधि के कुछ उत्कृष्ट उदाहरण हैं। वर्माजी को जहाँ श्रवणर भिलता है, वहाँ निपुणता से वे वर्णन में भिन्न-भिन्न प्रकार के रंग भरने लगते हैं और उनका क्रमशः विकसित करते हुए एक समूचा एवं अत्यन्त सुन्दर चित्र सामने ला खड़ा करते हैं। कचनार में विवाह समय का मत्स्यवेध वर्णन इसी प्रकार का है। इस वर्णन में उनकी सूक्ष्म दृष्टि देखी जा सकती है। युद्ध वर्णनों में वर्माजी ने श्रोज एवं भीषणता को खूब भरा है। सभी प्रधान उपन्यासों में ये वर्णन देखे जा सकते हैं। वास्तव में वर्माजी के उपन्यासों में वर्णनों को प्रधानता मिल गई है और अधिकांश वर्णन अत्यन्त सुन्दर हैं। महाकाव्य के समान ऐतिहासिक उपन्यासों में वर्णनों को महत्त्व मिला है।

मृगनयनी

जितना उपन्यास लिखना सरल है, ऐतिहासिक उपन्यास लिखना उतना ही कठिन है। ऐतिहासिक उपन्यास लिखने की कठिनाई को समझते हुए स्वर्गीय डा० अमरनाथ भा ने कहा था—“ऐतिहासिक उपन्यास अथवा नाटक लिखने में कई कठिनाइयाँ हैं जो सम्पूर्णतया काल्पनिक कथा के लिखने में नहीं होती हैं। इतिहास की बातों को बदलने का अधिकार लेखक का नहीं है। इतिहास के समय का ही उसे वर्णन करना होता है, उस काल के समाज और सार्वजनिक दशा से उसकी कल्पना शक्ति नियंत्रित हो जाती है, उस समय के वेश और रहन-सहन का उसे ज्ञान प्राप्त करना होता है”। ऐतिहासिक उपन्यास के लिखने की कठिनाइयों का ध्यान करके आचार्य रामचन्द्र गुड्ड ने लेखकों को समझाया था “जब तक भारतीय इतिहास के भिन्न कालों की सामाजिक स्थिति और संस्कृति का अलग-अलग विशेष रूप से अध्ययन करने वाले और उस सामाजिक स्थिति के सूक्ष्म व्यंशों की अपनी ऐतिहासिक कल्पना द्वारा उद्भावना करने वाले लेखक तैयार न हों तब तक ऐतिहासिक उपन्यासों में हाथ लगाना ठीक नहीं” (हिन्दी साहित्य का इतिहास)। श्री वृन्दावनलाल वर्मा ने इसी कठिन कार्य को अंगीकार किया और अनेक ऐतिहासिक उपन्यास लिखे। इन उपन्यासों में उन्होंने इतिहास तत्त्व की रक्षा की है। “भांसी की रानी” लक्ष्मीबाई नामक उपन्यास की भूमिका में वे इतिहास-तत्त्व की रक्षा की घोषणा करते हुए कहते हैं “मैंने निश्चय किया कि उपन्यास लिखूँगा ऐसा जो इतिहास के रंग-रेशे से सम्मत हो और उसके संदर्भ में हो। इतिहास के कंकाल में मांस और रक्त का संचार करने के लिए मुझको उपन्यास ही अच्छा साधन प्रतीत हुआ।” भांसी की रानी में इतिहास का आग्रह अधिक है। फलतः उसमें इतिहास की रक्षा पूर्णतया हुई है। यह बात नहीं है कि कल्पना का पुट वहाँ न हो। है, और बहुत सुन्दर है। एक इतिहास के प्रसिद्ध विद्वान् जो स्वयं हिन्दी में कहानी भी लिखते हैं, कहने लगे कि भांसी की रानी उनका सर्वश्रेष्ठ उपन्यास है। इसका कारण उन्होंने बताया कि उसमें इतिहास है और इतिहास के आँचल में छिपी है कहानी।

मृगनयनी को अनेक आलोचक वर्मा जी का सर्व श्रेष्ठ ऐतिहासिक उपन्यास मानते हैं। मृगनयनी में इतिहास है किन्तु साथ ही कहानी की प्रधानता है। फलतः मृगनयनी में कहानी का अत्यन्त सुन्दर रूप प्राप्त होता है। इसका कारण यही है कि

लेखक कहानी में प्रवेश कर इतिहास को हावी नहीं होने देता है। ऐसी बात नहीं है कि इतिहास न हो। है, किन्तु मृगनयनी की इतिहास सामग्री वही नहीं है जो भाँसी की रानी की है। मृगनयनी की भूमिका से स्पष्ट है कि उपन्यास की ऐतिहासिक सामग्री का प्रधान आधार स्थानीय जन श्रुतियाँ एवं कुछ इतिहास के पन्ने हैं। साथ ही लेखक ने गाइड और ग्वालियर के पुरातत्व विभाग से भी भरपूर सहायता ली। और तब इस ऐतिहासिक उपन्यास की रचना की। वर्मा जी का मत है कि जनश्रुतियों में भी इतिहास छिपा हुआ है। ऐतिहासिक पृष्ठों, स्मारक, मुद्रा एवं दस्तावेजों के साथ-साथ जन श्रुतियों का प्रयोग सभी इतिहासकार किया करते हैं और अन्य ऐतिहासिक सामग्री के अभाव में तो जन श्रुतियाँ निश्चिततया आधा ऐतिहासिक सत्य प्रकट करती हैं। वर्मा जी ने भी मृगनयनी में ऐतिहासिक अर्द्ध सत्य अर्थात् जन श्रुतियों का प्रयोग किया है और उसे ऐतिहासिक सामग्री के समकक्ष स्वीकार किया है। इसी कारण वे कहते हैं— “उपन्यास में आये हुए सभी चरित्र थोड़ों को छोड़कर ऐतिहासिक हैं।” स्थूल ऐतिहासिक सामग्री की अल्पता और जन श्रुतियों के प्रयोग से एक लाभ भी हुआ है कि लेखक विराटा की पद्मिनी के समान इस उपन्यास में भी कल्पना को अधिक छूट दे सका है जिससे कहानी निखर उठी है।

इतिहास तत्व की दृष्टि से ऐतिहासिक उपन्यास तीन प्रकार के हो सकते हैं। (१) इतिहास प्रधान—उदाहरण भाँसी की रानी। (२) कल्पना प्रधान—उदाहरण विराटा की पद्मिनी। (३) संतुलित—उदाहरण मृगनयनी—मृगनयनी में इतिहास और कल्पना का सुन्दर और संतुलित सामंजस्य है। भाँसी की रानी की अपेक्षा कहानी की गति यहाँ अधिक बक्र है। किसी भी उपन्यास का सौन्दर्य है उसकी उत्सुकता भरी कहानी। कहानी में उत्सुकता तभी आती है जब लेखक अपने पात्रों को तुरन्त प्रकट नहीं कर देता है बरन् कुछ देर छिपाने के बाद प्रकट करता है। जो उपन्यासकार जितनी देर पात्रों को छिपा सकता है वही उतनी ही अधिक उत्सुकता जगा सकता है। ऐतिहासिक उपन्यासकारों में राखाल बाबू एवं कन्हैया लाल माणिक लाल मुंशी पर्याप्त समय तक पाठक की उत्सुक प्रवृत्ति को जाग्रत रखते हैं। मृगनयनी में वर्मा जी ने भी पात्रों को छिपाया है। दूसरे परिच्छेद में होली की रंग रेलियाँ हो रही हैं। लेखक निन्नी या मृगनयनी को एक दम सामने नहीं लाता है। वह कहता है, “फिर से बसे हुए इस गांव में एक लड़की अपनी माँ के साथ एक उजड़े हुए गांव से कुछ दिन पहले आ गई थी। परन्तु गांव में लड़की की तरह रहने के कारण उस पर कोई पुरुष रंग या कीचड़ नहीं पेंक रहा था।” पाठक के मन में उत्सुकता जगती है कि यह लड़की कौन है। तभी लेखक कहता है “तुम अभी तक साफ समूची बची खड़ी हो लायी, एक भोपड़े के द्वार पर ठठिया की ओट में खड़ी हुई हैंसती मुस्कराती हुई लड़की से मिट्टी

की काली कलूटी मटकिया में धोले हुए दूसरी हँसती हुई लड़की ने रास्ते में दौड़ लगाते हुए कहा” । पाठक की कौतूहल वृत्ति थोड़ी सी शांत होती है कि मां के साथ गांव में आने वाली लड़की का नाम “लाखी” है । किन्तु साथ ही एक उत्सुकता और जग जाती है कि यह दूसरी लड़की कौन है । लेखक बड़ी सावधानी से इस लड़की को छिपाता हुआ कहानी कहता है, “जिसको लाखी के सम्बन्धन से चिन्तनी दी गई थी, वह ईर्ष्या की कसक से, अन्य स्त्रियों को धूल और कीचड़ में सना हुआ देख कर अपने ऊपर आक्रमण किये जाने के लिए, मुस्कानों से न्योता सा दे रही थी । टटिया को अध-खुला छोड़कर लाखी भीतर की ओर भागी । जिसने संवोधन किया था वह भपट कर भीतर धँस गई” । अभी उत्सुकता जगी है पाठक की “जँ..जँ.. निम्नी, हमारे कपड़े मैले मत करो—लाखी ने निवारण करते हुए आमंत्रण दिया ।” पता चला कि संभवतः दूसरी का नाम निम्नी है । पर यह नाम कैसा ? अभी कुछ निश्चय नहीं हो पा रहा है । कहानी आगे बढ़ रही है—“बाहर निकलो, बाहर, तुमको सिर से पैर तक रंग दिया और नचा न दिया तो मेरा नाम निम्नी नहीं” मटकिया वाली ने ललकारा । अब निश्चय हुआ कि दूसरी का नाम निम्नी है । यहाँ आकर पात्रों को सामने लाया गया है । अच्छा होता अभी और दूर तक पात्रों को छिपाया जाता ।

इससे भी अधिक सुन्दर उदाहरण है वाबनवां परिच्छेद । पाठक की उत्सुकता पूरे चार पृष्ठ तक जाग्रत रहती है । एक दीन परिवार है । एक आंगंतुक आता है । पाठक सोचता है—यह कौन है ? दीन परिवार के पति पत्नी अपनी दीनता से ही परेशान थे, उस पर अतिथि । ये दोनों बहुत कहते हैं कि हम बहुत गरीब हैं, राजा के यहाँ चले जाओ । आंगंतुक नहीं जाता है । स्त्री दया कर टिक्रा लेती है । आंगंतुक चक्की पीसने बैठता है । पूरे चार पृष्ठों तक में कथा यहाँ तक चलती है और पाठक सांस रोक कर पढ़ता रहता है कि यह ददियल नवांगंतुक कौन है ? क्यों आया है ? कोई चोर-डाकू तो नहीं ? चोर डाकू यहाँ क्या करेगा ? कोई मुसलमान वेश बदल कर तो नहीं आया है ? वह इस परिवार में क्यों आएगा । सहसा नवांगंतुक की दाढ़ी उखड़ जाती है और परिवार पति चिल्ला उठता है—“अपने महाराज ! अपने महाराज !” कथा की यह शैली अत्यन्त उत्कृष्ट है जिसमें उत्सुकता बड़ी दूर तक जगी रहती है । राखाल बाबू और मुंशी जी की यही शैली है । दोनों उपन्यासकार पात्रों को बड़ी दूर तक छिपाते हैं । वर्माजी ने ऐसा कम किया है किन्तु जहाँ किया है, वहाँ कथा सौन्दर्य पूरी तरह प्रस्फुटित हुआ है । वर्माजी अधिकतर कथा में नूतन प्रवेश करते हैं और पात्रों को भट्ट सामने ले आते हैं । अधिकांश परिच्छेदों में यह देखा जाता है ।

कथा में उत्सुकता पैदा करने का एक दूसरा ढंग भी है । कई कथाएँ एक साथ चलाई जाती हैं जिनमें एक मुख्य कथा होती है और शेष गौण । लेखक एक

कथा को थोड़ा सा कहकर छोड़ देता है और दूसरी कथा आगे बढ़ाता है। फिर दूसरी कथा को थोड़ा खोल कर भूट तीसरी का सूत्र पकड़ लेता है। परिच्छेद १ से ८ तक निम्नी, लाखी, अटल और पुजारी की मुख्य कथा है। नौवें परिच्छेद में कालपी के गयास की कथा थोड़ी सी भूकृत कर लेखक दसवें में गुजरात के नवाब महमूद बघर्रा के पास पहुँच जाता है। ग्यारहवें में पुनः निम्नी और लाखी का सामने लाकर उन्हें छिपा लेता है और तुरन्त बारहवें परिच्छेद में गयास की उपकथा को पकड़ता है। लेखक इस दंग से पाठक को उत्सुकता को टिकाए रखता है। सुशी प्रेमचन्द की भी यही शैली थी जिसे वर्माजी ने ग्रहण किया है।

बीसवीं शताब्दी में स्त्रियों का मान बढ़ा है। भक्ति काल में वह ताड़न की अधिकारिणी बनी रही तो रीतिकाल में उसने अनेक स्वादाँ वाली चटनी का सुन्दर रूप पा लिया। आधुनिक युग में स्त्री के पक्ष में आवाज ऊँची उठी। महाकवि रवीन्द्र नाथ ठाकुर से प्रेरणा पाकर प० महावीर प्रसाद द्विवेदी ने राम कथा के उन महा कवियों को भी फटकारा जिन्होंने लक्ष्मण की सती स्त्री उर्मिला की ओर से आँखें मूँदली थीं। हिन्दी के उपन्यास और नाटकों में स्त्री को महत्त्वपूर्ण स्थान मिलने लगा। प्रसाद जी ने अपने नाटकों में उस पुरुष हृदय की स्वामिनी, परोपकार की मूर्ति और कोमल भावों की सरिता बना कर उसकी सराहना की तो प्रेमचन्द जी ने अपने उपन्यासों में उसे भिन्न-भिन्न रूपों में आकर्षक बनाया। एक और ग्रामीण समाज में उसका स्थान निरूपित किया तो दूसरी ओर शिक्षा प्राप्त स्त्री के रूप में उसे पुरुष जगत में पहुँचाया। किन्तु इन सभी रूपों में आधुनिक नारी अपने ऊँचे मन और उदात्त गुणों से पूज्या बनी उसके शरीर की ओर ध्यान नहीं गया। ध्यान भी गया तो उसके सौन्दर्य की ओर। किन्तु स्त्री शरीर से भी सबल हो सकती है और पुरुष से लोहा ले सकती है, इसकी ओर ऐतिहासिक उपन्यासकार श्री वृन्दावन लाल वर्मा ने ही ध्यान दिया। यह बात नहीं कि मानवी गुणों से उनकी नायिकायें अत प्रोत न हों, किन्तु कई में शारीरिक बल बहुत है और वे डटकर पुरुषों से लोहा लेती हैं। भाँसी की रानी लक्ष्मी बाई बचपन में अपने से बड़े बालक को गोद में उठाकर धोड़े पर चढ़ा देती है। आगे वह बन्दूक चलाती है, स्त्रियों को मलखंभ सिखाती है और अंग्रेजों के छुक्के छुड़ा देती है। पूरे उपन्यास में हम उसकी शारीरिक वीरता और मानसिक नादस से अभिभूत रहते हैं। मृगनयनी की निम्नी और लाखी भी ऐसी ही हैं। निम्नी या मृगनयनी एवं लाखी सुन्दर हैं किन्तु साथ ही वे शरीर से सुदृढ़ और सबल हैं। वे दोनों तीर चलाती हैं, शिकार खेलती हैं और अपने-भैसे तथा चार सुस्लिम सैनिकों का सामना करती हैं। निम्नी या मृगनयनी एक ही तीर से गुर्रर को चार डालती है (परिच्छेद ३ एवं ७) और लाखी अपने तीर को (७)। सुअर बड़ा भारी-भरकम था। कैसे ले जाया जाय यही देखी

समस्या सामने आ खड़ी हुई। लेखक के शब्दों में पढ़िए—“वे दोनों सुअर के पास लौट आईं। उन्होंने सुअर को उठाने का प्रयत्न किया किन्तु न बन पड़ा। निम्नी ताव पर आ गई।”

“इसकी दोनों टांगों साधकर मैं पीठ करके बैठी जाती हूँ। पीठ पर उठती जाऊँगी तुम पूरा बल लगा कर चढ़ा देना, अकेली लाद कर ले चलूँगी।

“अकेली?” लाखी ने आश्चर्य प्रकट किया।

“हाँ अकेली। पीठ पर लाद कर ले चलूँगी। जैसे हम दोनों नहीं ले जायेंगी”।

“तुम मेरे हथियार ले लो।”

काफी प्रयास के बाद निन्नी ने लाखी की सहायता से उस बड़े सुअर को पीठ पर लाद लिया। नदी के किनारे-किनारे वे दोनों चौथे पहर के पहले ही गाँव में आ गईं।

शारीरिक बल के साथ मानसिक साहस भी उस समय दर्शनीय है जब चार यवन सैनिक उन दोनों को घेर लेते हैं। सवार समझते थे कि इन दो नाजनिनों को वश में करना कौन बड़ी बात है। लेखक के शब्दों में देखिए—

निन्नी ने तीखे पैने स्वर में रोका, “वहीं खड़े रहो। हमको क्यों छोड़ते हो?”

“शुरू शुरू में वाज्र वाज्र इसी तरह मड़कती रहती है, फिर असीसने लगती है। हुकुम की बन्दगी के लिये आये हैं हम लोग। थोड़ा पर सवार हो जाओ, इसके बाद तुम्हारे भी हुकुम के सामने सिर झुकायेंगे।” वह बोला। ‘युप’ निन्नी कड़की, जैसे बिजली तड़क गई हो। सवार ने अपने पैदल साथी को लाखी को पकड़ने का इशारा किया और स्वयं भाँड़ी का चक्कर काट कर निन्नी की बगल पर आया। उसने टट्टा मार कर कहा, “अच्छा! बर्छी लिए हो। और तीर कमान ॥ फजूल है, फेंक दो बर्छी। तुम्हारा—आपका नाम, मृगानयनी है।”

“हाँ” कड़क के साथ निन्नी के मुँह से निकला और वज्रमुष्ट की बर्छी का फल भन्न के साथ सवार के कवच को छेदकर पसलियों के भीतर जा धँसा। लाखी ने ताक कर दूसरे पैदल की आँख वाले छेद को निशाना बनाया। सन्ने से छूट कर तीर आँख के भीतर दूर तक धँस गया। दोनों ‘ओह’ के साथ गिर कर तड़पने लगे। लाखी ने एक तीर थोड़े की गर्दन पर छोड़ा। वह भी गिर गया। तुरन्त निन्नी ने कमान को कंधे से उतार कर तरकम में से तीर निकाला और दो झुड़ सवारों में से एक पर छोड़ा। सवार तेजी के साथ मुड़ पड़े थे इसलिए तीर चूक गया। लाखी ने दूसरा तीर छोड़ा। एक भाँड़ी को आद में आ गई थी इसलिए तीर ने एक पतले पेड़ की डाल को काटा

और वह गया । (१६) । यदि निन्नी या मुगनयनी ने नाहर को न मार डाला होता तो शेर शिकारी राजा मानसिंह का ही शिकार कर डालता । किन्तु इससे अधिक साहस और बल, दिखाया निन्नी एवं लाखी ने जब कि अरने भैंसे ने आक्रमण किया । लेखक इस आक्रमण का वर्णन करता हुआ कहता है—

“अरने ने जोर की हिड़कार लगाई और उनकी ओर पूँछ उठाये हुये आया । लाखी ने दूमरा तीर छोड़ा तीर ने उसके नथने को फोड़ पाया । अरना थोड़ा सा हिचका परन्तु अन्तर इतना कम रह गया था कि तरकस में से तीर निकाल कर प्रत्यञ्चा पर नहीं चढ़ाया जा सकता था । अरने की बड़ी-बड़ी लाल आँखों से अङ्गारे से छूट रहे थे और फुफकार में से फेन उड़ रहा था ।

निन्नी ने कमान को एक ओर फेंक कर वहाँ उठाई, और अरने की दिशा में सीधी की ही थी कि वह लपका । निन्नी पेड़ से एक पग आगे बढ़ आई । लाखी ने बगल से कमान की डोरी पर तीर चढ़ाया परन्तु छोड़ नहीं पाया । सिर को थोड़ा सा नीचा किये हुए उन दोनों को अपने माथे और सींगों की जड़ से पीस कर फेंक देने के लिए अरना और बढ़ा । उन दोनों का कचूमर निकालने के लिये एक क्षण ही और रह गया था कि निन्नी ने पूरे बल और वेग के साथ अरने के माथे पर वहाँ टोंक दी । वहाँ तीर के कुछ ऊपर जाकर लगी । अरना उपेक्षा के साथ बढ़ता चला आया । निन्नी एक हाथ से वहाँ की डांड को पकड़े रही और पेड़ के तने से थोड़ी सी बगल काट गई अरना खाई हुई वहाँ समेत पेड़ से जा टकराया । निन्नी के हाथ से वहाँ छूट गई । मूठ पेड़ के तने पर अड़ गई ।

अरने के अपने ही धक्के से वहाँ का फल माथे की हड्डियों को तोड़ता फोड़ता और भी धँस गया । निन्नी उछल कर पीछे हट गई । उसने अपना छुरा निकाल लिया । लाखी ने तीर कमान को फेंक कर अपनी वहाँ उठाई और अरने पर हमला करना चाहती थी कि अरना लड़खड़ा कर गिर पड़ा, चौपट हो गया । सिर हिलाने लगा और जल्दी-जल्दी फूसने लगा । उसको चकर आ रहा था परन्तु वह मरा नहीं था ।

लाखी ने पूरी शक्ति के साथ उसकी कोख पर वहाँ चलाई परन्तु अरना लड़खड़ाते पैरों भी उठ खड़ा हुआ और वहाँ एक टांग को छीलती हुई धरती में धँस गई । मूठ लाखी के हाथ से सरक गई । लाखी अपने को निकाल कर पीछे हटी । उस छुरे के सिवाय उन दोनों के हाथ में अब और कोई हथियार न था ।

निन्नी को केवल एक उपाय सूझा । उसने उछल कर अपनी ओर वाले एक सींग को दोनों हाथों से पकड़ कर अरने को प्रचण्ड वेग के साथ पक्का निर्रा । अरना मुड़ गया, हिल गया और धम्म से गिर गया” (२२) ।

निम्नी और लाखी दोनों बलशाली शरीर में सबल दिल लिखे थी और साहस की मूर्तियाँ थीं। लाखी का साहस दर्शनीय है जब राई गढ़ी पर सिकन्दर ने आक्रमण किया। अकेली लाखी ने अस्त्रस्थ होते हुये भी जो कुछ कर डाला वह अननक खोडा भी न कर पाते। इस समय लाखी ने अदभुत वीरता का परिचय दिया और गढ़ी को बचा लिया। वह गढ़ी की देखभाल कर रही थी। सबकी आँखों में आलस्य भरा था। अटल को सुलाकर वह पहरा देने लगी। चारों ओर अतुल अंधकार का साम्राज्य था। रात्रु धीरे-धीरे किले पर चढ़ रहे थे। उसने असीम साहस का परिचय दिया और अकेली आक्रमक तुकों को एक-एक कर मारने लगी। लाखी पर भी तीरों की बौछार हुई। वह घायल भी हुई किन्तु उसने स्थान न छोड़ा। पसली उसकी छिद गई परन्तु साहस उसका अडिग रहा और वह गढ़ को बचा सकी (६८)। लाखी ने जिस प्रकार पहिले रस्की काटकर नरवर के गढ़ को बचाया था उसी प्रकार प्राण देकर राई की रक्षा की।

वर्मा जी के उपन्यासों में प्रणय की रोचकता प्रधान है। वे युद्ध और संघर्ष के पीछे रोमांस को कथा में पिरोते चलते हैं। मृगनयनी में मुख्यतया लाखी और अटल की प्रणय कथा है जो आरम्भ से अन्त तक चलती रहती है। इस प्रणय कथा के द्वारा वे अन्तरजातीय विवाह का पक्ष लेते हैं। वर्मा जी ने अपने सभी ऐतिहासिक उपन्यासों में यह दृष्टिकोण उपस्थित किया है। मृगनयनी और मानसिंह का विवाह होता है किन्तु इस कथा में अधिक रोमांस नहीं भरा गया है। विराटा की पत्नी और कचनार में राजकीय पुरुषों का प्रणय वर्णित है, गढ़कुंडार में राजकीय पुरुषों एवं उनसे सम्बन्धित उच्चवर्गीय पात्रों में प्रणय भरा गया है, भाँसी की रानी में भी यही है किन्तु मृगनयनी में लाखी और अटल गांव के निम्न वर्गीय व्यक्ति हैं। अन्त में लाखी इसी अन्तर्जातीय भिन्नता की बलिवेदी पर प्राण होम देती है। इस कथा द्वारा लेखक बताता है कि प्रेम मार्ग में जातीय भेद बाधक नहीं बनना चाहिए। पुराने ढाँचे में वर्मा जी इसी प्रकार से आधुनिक विचार एवं आधुनिक समस्याओं को पिरोते रहते हैं। श्रम-समस्या को भी लेखक ने उठाया है। शैव विजयजंगम राजा से कहता है कि शारीरिक परिश्रम प्रत्येक को करना चाहिए एवं ऊँच नीच का भाव छोड़ देना चाहिए (६) लेखक यह भी प्रदर्शित करता है कि ग्रामीण पुरुष बड़े धर्मभीरु होते हैं और इसी धर्म भीरुता की आड़ में पुजारी और ब्राह्मण किसानों को ठग लेते हैं। किसानों से अपना भाग मांगते हुए पुजारी कहता है “शास्त्र का वचन कभी न भूलो। छुटवां भाग राजा का होता है सो तुमने दे दिया। नीसगां देवना का और नीतवाँ ब्राह्मण का। उसके देने में आनाकानी करने से यह लोक तो विगडबड ही परलोक में भी साथ धो बैठोगे” (५)।

वर्मा जी ने अपने ऐतिहासिक उपन्यासों को सुन्दर वर्णनों से खूब सजाया है। इन वर्णनों में बड़े आकर्षक हैं प्रकृति एवं युद्ध के वर्णन। वर्मा जी प्रकृति के पुजारी हैं।

फलतः वे प्रकृति का चित्रण जब समय मिलता है, कर देते हैं। सभी ऐतिहासिक उपन्यास सुन्दर प्रकृति चित्रणों से पूर्ण हैं। मृगनयनी में भी ऐसे कई चित्रण दिखाई पड़ते हैं। वर्मा जी को प्रिय है प्रकृति का भयानक रूप। फलतः वे अंधेरी रात, ठिठराने वाली सर्दी, जलाती हुई गर्मी और गरजती वर्षा के वर्णन में अधिक चाव दिखाते हैं। युद्ध के वर्णन में ऐसे प्रकृति चित्रों से सहायता पहुंचती है। अंधेरी रात के चित्र देखिये—

“अतुल अधकार। निविडवन का कोई भी अंश नहीं दिखलाई पड़ रहा था। ऊपर तारे छिटके हुए थे। दूर की पहाड़ियाँ लम्बी तानें सोती सी जान पड़ती थीं। टेढ़ी तिरछी वहती हुई सांक नदी की पतली रेखा जरूर भांडी सी मार रही थी। दूरी पर घेरा डालने वालों के डरे की आग सुलग सुलग कर राई गद्दी के संकट को जगा दे रही थी।

बरसाती रात में तो डांस मच्छर भी आक्रमण करते हैं इसका वास्तविक चित्र देखिए:—

“रात होते ही अंधेरा छा गया। गहरी काली घटाएँ। आकाश में चन्द्रमा के होते हुए भी चाँदनी का नाम नहीं। रुक रुक कर फुहार पड़ जाती थी। हवा चल रही थी परन्तु मच्छर झुण्ड बाँध कर टूट-टूट पड़ रहे थे। थोड़े से कपड़े परन्तु इतने कि शरीर को ढक लें। शरीर ढका नहीं कि गरमी और पसीने के मारे ठंडक के लिये फिर अंगों को बाहर निकालना पड़ता। फिर मच्छर और फिर गरमी और पसीने का क्रम।

बरसात का यौवन जब समाप्त होने को है तब जंगल की क्या दशा है, लेखक बड़ी तन्मयता से इसका विस्तृत वर्णन देता है—बरसात छीजने को आ रही थी। पानी कई दिन से नहीं बरसा था। इखरी बिखरी बदली छितरा छितरा जाती थी, परन्तु दिन में धूप और रात में तारे प्रायः निकल आते थे। दक्षिण की वायु बेग से चल उठी थी। परन्तु नदियाँ और बड़े नाले अब भी अपने उन्माद पर थे। ऊँची नीची पहाड़ियों और नदियों के बीच मैदान हरियाली से लद गये थे। जंगल में कोसों तक मैदानों और पहाड़ों के पार्श्वों पर वृक्ष, विशाल चमत्कार और हरियाली से भर गये थे। पहाड़ों की चोटियों के किनारे-किनारे लहलहाते वृक्षों के पंक्तिबद्ध समूह कंगूरों पर नाचते हुए मोरों जैसे प्रतीत होते थे। उन पर हधर से उधर उड़ते हुये सुअरों, तोतों की पाँतें हरियाली की होड़ सी लगाती थीं। सुअरों की लाल चोचें उन पेड़ों पर उड़ते हुए लाल छोटों से जान पड़ते थे। नालों की ढी पर हरसिंगार फूल उठा था। मधुमक्खियाँ सन-सना कर इन फूलों से अपना कुछ संग्रह कर उठी थीं।

मार्ग अँचे घाय से छा गये। बीच-बीच में कुछ अन्तर पर घुसा गीला कीचड़

दिखलाई पड़ता था। मार्ग के दोनों ओर के बड़े-बड़े झाड़ ही बतला रहे थे कि उनके बीच में मार्ग है”।

कुहरे से भरे शीतमय प्रभात का रूप देखिए।

“उसी दिन सवेरे ही यकायक ठण्डी हवा चली और तीसरे पहर तक चलती रही। चौथे पहर भूभावात तो रुका, परन्तु ठण्ड बढ़ गयी। पश्चिमी पहाड़ियों के ऊपर सूर्य दमदमाती हुई बड़ी बिन्दी की तरह लग रहा था। किरणों का तीखापन मानों ठण्डी हवा के साथ कहीं उड़ कर चला गया था। ग्वालियर के उत्तर पूर्व और उत्तर पश्चिमी की पहाड़ियाँ धूम के कुहासे से रहस्यमयी हो रही थीं। पूर्व दिशा की झाड़ी पहाड़ियों तक मैदान में किरणों ने मानो सुनहरी रज छिड़क दी हो।”

इसी प्रकार की प्रकृति की गोद में बर्मा जी का युद्ध खेलता है और प्रणय विचरता है। प्रकृति के रम्य रूपों का चित्रण भी उन्होंने किया है और सुन्दर किया है किन्तु यह रूप उनका अभिप्रेत रूप नहीं है। गढ़कुण्डार, विराटा की पत्नी एवं भाँसी की रानी में भी प्रकृति के अधियाले और निर्मम रूपों को प्रधानता मिली है। मृगनयनी में चाँदनी रात का भी वर्णन है, चाँदनी में नदी के रमणीक दृश्य का चित्र खींचते हुए भट्ट लेखक जंगल के भयदायक पशुओं का स्मरण करके चाँदनी की स्निग्धता और कोमलता को दूर भगा देता है—“खेत से थोड़ी ही दूर नदी बह रही थी। उसके एक सिरे का पानी बहता हुआ दिखाई पड़ रहा था। चन्द्रमा की रिपटती हुई झिलमिल जान पड़ती थी मानों चाँदी के आवरों पर आँवरे चिलचिला रहे हों। छोटी छोटी-सी आड़ी-सीधी लहरें उठ-उठ कर इन आँवरो को पहन-पहन लेती थीं। सम्पूर्ण लहरों का समूह चाँदी की उन चादरों को ओढ़ लेने की होड़-सी लगा रहा था। पवन के आने-जाने वाले भकभारे इन आँवरो को और भी चंचल कर रहे थे। लहरों की कल-कल भोकों पर नाचती-खेलती हुई खेत के पौधों की भूम पर उतर-उतर पड़ रही थी। चन्द्रिका खेत के हरे पौधों की अधपकी बालों को अपनी कोमल उङ्गलियों से खिला-खा रही थी। हरी पत्तियों पर जमे थोस कण चमक-चमक कर खिलर-खिलर जा रहे थे। निकटवर्ती जङ्गल के लम्बकाय वृक्षों के बड़े-बड़े पल्लवों को खरभरा-खरभरा कर पवन मानों किसी दूर देश को चला जा रहा था। कभी सनसनाहट और कभी सड़सड़ाहट। इन्हीं ध्वनियों में होकर, नाहर से डरे हुए साँभरों और चीतलों की कभी लीक्ष्य और कभी मन्द पुकारें।”

बर्माजी ने अन्य ऐतिहासिक उपन्यासों के समान युद्ध वर्णन का भी बड़ा सुन्दर चित्रण किया है जिसमें वीरता, साहस, त्रास, भय सभी कुछ भरा है। ऐसा एक चित्र है राई के ऊपर आक्रमण का, जब लाखी ने गढ़ की रक्षा की और प्राण होम दिये (परिच्छेद ६७) उत्तरीयों में वर्णित होली का उत्सव पढ़ा जा

सकता है (१) कभी-कभी लेखक को वर्णन की धुन चढ़ जाती है और वह पृष्ठ पर पृष्ठ रंगे चले जाता है। गढ़ कुंडार में कुंडार की चौकियों का वर्णन ऐसा ही है जो उवाने वाला है। मृगनयनी में भौगोलिक एवं ऐतिहासिक वर्णनों का विस्तार अपेक्षाकृत कम है, तब भी कहीं-कहीं आवश्यक रूप से बढ़ गया है। नरवर का भौगोलिक एवं ऐतिहासिक वर्णन दो परिच्छेदों (३० एवं ३४) के लगभग चार पृष्ठों में है। इसी प्रकार ग्वालियर का इतिहास दो पृष्ठों तक चलता है (परिच्छेद १३)। प्रसन्नता की बात है कि वर्माजी ने मृगनयनी में ध्यान रक्खा है कि अत्यधिक वर्णन विस्तार न हो। गढ़कुंडार, विराटा की पद्मिनी एवं भाँसी की रानी में ये वर्णन बहुत सुँह फैला कर मार्ग में बँठ जाते हैं। हाँ, मृगनयनी में प्रान्तीय शब्दों का प्रयोग अधिक हुआ है जो उचित नहीं है। इसी कारण लेखक को नवीन संस्करणों में शब्दों के अर्थ अन्त में देने पड़े हैं। कुछ प्रान्तीय शब्द देखिये—भक्रुटों, आवरों, भीम, चड़ाकों, विजूका, गिलाव, डुंगों, कमठा, ततूरी, ठां, गदेली, डूंगर, तुंदी, भक्रुआ, कचुल्ला, तिगलिये इत्यादि। सूची विस्तृत है। थोड़े बहुत सुबोध एवं सरल प्रान्तीय शब्दों का प्रयोग करना कोई दोष नहीं किन्तु उनका अत्यधिक प्रयोग दुर्बोधता एवं क्लिष्टता लाता है। वैसे मृगनयनी की भाषा पहिले के ऐतिहासिक उपन्यासों से अधिक पुष्ट और संशोधित है।

इस प्रकार ऐतिहासिक उपन्यास के तर्कों की कसौटी पर कसने पर मृगनयनी अत्यन्त रोचक, पुष्ट और प्रौढ़ उपन्यास सिद्ध होता है। अनेक आलोचकों की सम्मति है कि मृगनयनी वर्माजी का सर्वश्रेष्ठ ऐतिहासिक उपन्यास है। कथा-प्रवाह, नायिका चित्रण, वर्णन सौन्दर्य एवं भाषा का विचार करते हुए इस मत में अत्युक्ति नहीं जान पड़ती है। मृगनयनी वास्तव में हिन्दी के ऐतिहासिक उपन्यास जगत की अत्यन्त महत्त्वपूर्ण एवं मूल्यवान् कृति है जिसे मान भी पर्याप्त प्राप्त हुआ है।

दो 'भांसी की रानी'

“भांसी की रानी” लक्ष्मीबाई पर दो ऐतिहासिक उपन्यास हिन्दी में प्रकाशित हुए हैं। एक है “भांसी की रानी, लक्ष्मीबाई” श्री वृन्दावनलाल वर्मा का। यह १९४६ में अवतरित हुआ। दूसरा ऐतिहासिक उपन्यास है, श्री शांतिनारायण का “महारानी भांसी” जो १९४७ में प्रकाशित हुआ; ठीक एक वर्ष बाद। दोनों ऐतिहासिक उपन्यास हैं। दोनों बृहद् काय उपन्यास हैं। किन्तु दोनों में अन्तर भी विशेष है, महान् है।

शांतिनारायण के उपन्यास ‘महारानी भांसी’ को ऐतिहासिक उपन्यास कहना ऐतिहासिक उपन्यास का अपमान करना है। यह शुद्ध इतिहास है, विषय की दृष्टि से भी और शैली की दृष्टि से भी। लेखक १८५७ के विद्रोह की घटनायें गिना रहा है। हां, उसका विशेष ध्यान भांसी पर है, और है उसकी महारानी पर। परन्तु वह महारानी भांसी की मृत्यु पर पुस्तक को समाप्त नहीं कर देता। वह तांतिया टोपी की कथा को आगे बढ़ाकर तांतिया पर पुस्तक का अन्त करता है। विद्रोह की घटनाओं पर विशेष ध्यान रहा है। बीच-बीच में इतिहासकारों की सम्मतियां उद्धृत हैं। शैली की दृष्टि से यह नितांत इतिहास है। जैसे इतिहास में कोई बात कह कर उसकी पुष्टि की जाती है, इतिहास, शिलालेख, पत्रां इत्यादि से, वही बात यहाँ है। लार्ड डलहौजी ने आज्ञापत्र रानी के पास भेजा उसे ७ पृष्ठों में (६४ से १०१ तक) दिया है। इसके बाद इस आज्ञापत्र के सम्बन्ध में ऐतिहासिकों—मेजर इवालिसवेल, मि० डब्ल्यू० एम० टाटमैनस, मि० जान सैल बिन, के मत उद्धृत किए गए हैं। इसी प्रकार १४ वें अध्याय में १८५७ का विप्लव क्यों हुआ इसके कारणों की पुष्टि इतिहास की पुस्तकों, “अङ्गरेजी भारत में लार्ड डलहौजी का शासन काल” (पृ० १३६-४०) ‘एशिया में अङ्गरेजी साम्राज्य’ (१४१) एवं मैमोरियल्स नामक ऐतिहासिक पुस्तकों के उद्धरणों से की है। २४ वां परिच्छेद है ‘सात दिन की लूट और भीषण हत्याकांड’।—पूरे परिच्छेद में कोई कथा नहीं। भिन्न-भिन्न ऐतिहासिकों के मतों को उद्धृत करके परिच्छेद को पूर्ण कर दिया गया है।

जहाँ कुछ कथा है भी, तो वह वर्णन मात्र है और ऐतिहासिक ढंग पर। महारानीजी का अन्त ३३ में परिच्छेद में है। यहाँ का थोड़ा-सा दर्शन कर लें। इतिहास है, या उपन्यास तुरन्त स्पष्ट हो जाएगा। “आपने रक्त पिपासु शत्रुओं की अथवा सेना

में चहुँ ओर से विर कर, शूर शिरोमणि महारानी लक्ष्मीबाईजी और उनके रण रसिक वीर सैनिकों ने अपने प्राणों का मोह त्याग दिया ।*.....*

अङ्गरेज अशवारोही भी बराबर उनके पीछे ही पीछे बढ़ते चले गए । उनमें से एक सवार तो इतना समीप जा पहुँचा कि उसने महारानी की स्वामिभक्त सेविका तथा सखी सुन्दरबाई को जा लिया । और उसके पास पहुँचते ही उस पर एक ऐसा वार किया कि वह “हाय बहन मैं मरी” कह कर घोड़े से धरती पर गिरते ही स्वर्ग सिंघार गई । उसकी यह वीर पुकार सुनते ही महारानीजी अपना घोड़ा रोक कर, यमदूत के समान उस हत्यारे के सिर पर जा पहुँची और उन्होंने अपनी तीक्ष्ण तलवार के एक ही वार से उसका भी सिर धड़ से अलग कर दिया ।*.....*

दुर्भाग्य वशा मार्ग में नहर का एक रजवाहा (नाला) आ गया । महारानी ने बहुतेरा प्रयत्न किया कि उनका घोड़ा उस रजवाहे को कुद कर निकल जाए, परन्तु ग्वालियरी अश्व शाला का घोड़ा भी, ग्वालियरी सेना के समान, पूरा-पूरा सहायक सिद्ध न हुआ और भिन्न कर वहीं अटक गया ।*.....*

परन्तु शायद वीर हृदया महारानी के वीर जीवन का अन्त आ चुका था । अतः इस अङ्घ्रियल घोड़े को काबू में लाकर, रजवाहा कुदाने का प्रयत्न कर रही थी कि कुछ अङ्गरेज अशवारोही वहाँ पहुँचे और उन्हें अपनी इस घायल तथा अशक्त अवस्था में ही एक बार फिर उनसे दो-दो हाथ करने के लिए विवश होना पड़ा ।

इसके पश्चात् लेखक ने यूरोपियन इतिहास लेखकों के मत उद्धृत किए हैं इस युद्ध के संबंध में । इन कई उद्धरणों द्वारा ही रानी की वीर गति का वर्णन कर लुट्टो पाई ।

इसमें दो घटनाएँ आई हैं (१) सुन्दरबाई की मृत्यु, एवं (२) रानी की वीर गति । जब हम इन स्थलों को श्री वृन्दावनलालजी वर्मा की पुस्तक में पढ़ते हैं तो पता चलता है कि यहाँ इतिहास के आँचल में उपन्यास बैठा है ।

रानी की वीर गति का वर्णन वर्माजी ने बड़ी रोचक शैली में किया है । कहानी में गति है, ६०, ६१, ६२ व ६३ वें परिच्छेदों में इतिहास एवं कल्पना के आधार पर इस कथानक को औपन्यासिक बनाया है । रानी के देह त्याग के बाद का कथानक तो बड़ा करुण एवं मार्मिक है । नीचे कुछ अपूर्ण पंक्तियों में उसका आभास मात्र है—

(६०) एक सङ्गीन बरदार की हूल रानी के सीने के नीचे पड़ी*.....रानी ने सोचा “राज्य की नींव का पत्थर बनने जा रही हूँ” रानी के खून वह निकला ।*.....

एक अङ्गरेज सवार ने सुन्दर पर पिस्तौल दागी । उसके मुँह से केवल ये शब्द निकले “बाई साहब, मैं मरी, । मेरी देह*.....भगवान” अन्तिम शब्द के साथ उसने एक दृष्टि रघुनाथसिंह पर डाली और वह लटक गई ।*.....

घोड़े ने आगे बढ़ने से इनकार कर दिया। एक गोरे ने पिस्तौल निकाली और रानी पर दागी। गोली उनके त्रयें जंत्रों में पड़ी। '.....' अङ्गरेज सवार ने गुलमुहम्मद के पहुँचने से पहले ही तलवार का वार रानी के सिर पर किया '.....'

दिन भरके थके-मादे, भूखे-प्यासे, धूल और खून में सने हुए गुलमुहम्मद ने पश्चिम की ओर मुँह फेर कर कहा 'खुदा, पाक परवर दिगार, रहम, रहम'

(६१) बाबा गङ्गादास ने पहिचान लिया बोले "सीता सावित्री के देश की लड़कियाँ हैं ये '.....' रानी के मुँह से दूटते स्वर में निकला "श्रीं वासुदेवाय नमः" '.....'

सूर्यास्त हुआ। प्रकाश का अरुण पुञ्ज दिशा के भाल पर था। उसकी अगणित रेखायें गगन में फैली हुई थीं। देशमुख ने विलम्ब कर कहा "भाँसी का सूर्य अस्त हो गया, '.....' बाबा गङ्गादास ने कहा "प्रकाश अनन्त है वह कण-कण को भागमान कर रहा है। फिर उदय होगा। फिर प्रत्येक कण मुखरित हो उठेगा।

(६२) बाबा गङ्गादास ने सचेत किया "भाँसी की रानी के सिंघार जाने को अस्त होना कहते हो। वह अस्त नहीं हुई, अमर हो गई। उस घास की गङ्गी पर इन दोनों देवियों के शवों का दाह-संस्कार करो। अङ्गरेज इन लोगों की खोज में आते होंगे। शीघ्रता करो। '.....'

देशमुख कष्टपूर्ण स्वर में बोला—भाँसी की रानी के दाह के लिये लकड़ी भी सुलभ नहीं '.....'

बाबा ने सिर उठाकर अपनी कुटिया की ओर देखा। '.....'

बाबा भीतर से एक कम्बल, तूँबी, चटाई और लङ्गांटी उठा लाए। बोले—वस और कुल्ल नहीं है। जल्दी करो।'

आधी घड़ी में चिता प्रज्वलित हो गई। उस कुटी की भूमि पर रक्त बह गया था। उसको देशमुख ने धो डाला। परन्तु उन रक्त की बूँदों ने पृथ्वी पर जो इतिहास लिख दिया था, वह अमिट रहा।

इसके बाद ६३ वें अध्याय में गुलमुहम्मद की स्वामिभक्ति की कथा बड़ी हृदय द्रावक है। देशमुख, रघुनाथसिंह एवं गुलमुहम्मद में से प्रत्येक चिता के पास जान देना चाहता है। वे भलेच्छों को पवित्र वीराङ्गना की राख छूने भी न देंगे। तो गुलमुहम्मद फकीर बन गया। रघुनाथसिंह कुछ दूर पर जाकर लड़ा—वहुतों को मारा और मरा ताकि चिता की हड्डियाँ राख बन जाँय।

गुलमुहम्मद चिता से कुछ दूर जाकर लेट गया। साफे के डुकड़े से अपने को ढका। बेहद थका हुआ था, सो गया। सवेरे जब आँख खुली देखा कि चिता के स्थान पर कुछ जली हड्डियाँ बाकी रह गई हैं उसके मुँह से निकल पड़ा "ओफ रानी साहब का सिर्फ यह हड्डी रह गया है। और उरु रानी लड़की का।"

फिर तुम्हें उसने मन में कहा “ओः कवी नहीं। वो मरा नहीं। वो कभी नहीं मरेगा। वो मुझे को जान बख्शता रहेगा।”

चिता के ठंडी हो जाने पर गुलमुहम्मद ने उस स्थान पर एक चबूतरा बाँधा, और कहीं से फूल लाकर उस पर चढ़ाए। अङ्गरेजी सेना का एक दल रानी की ढूँढ़-खोज में वहीं पर आया। गुलमुहम्मद से पूजा—“यह किताब मजार है साँई साहब” गुलमुहम्मद ने उत्तर दिया ‘अमारे पीर का, वो वौत बड़ा बली था।’

‘महारानी भांसी’ में शांति नारायणजी ने भांसी के रानी के चरित्र को ऊँचा न उठाकर नीचे गिराया है। उनका युद्ध भारतीय स्वतंत्रता का संघर्ष नहीं, विद्रोह या विप्लव है। उन्हें क्यों युद्ध करना पड़ा है। अङ्गरेज इतिहासकारों व लेखकों ने उसे विवशता का युद्ध कहा। अङ्गरेजी पिट्टू भारतीय इतिहास लेखकों ने आँख मूँद हाँ में हाँ मिलाई। शांतिनारायणजी ने भी उसी चश्मे से देखा। वास्तव में पुस्तक में चरित्र-चित्रण का प्रयास नहीं, उद्धरणों द्वारा वर्णन मात्र है।

रानी को आशा सुनाई गई कि भांसी अङ्गरेजी राज्य में मिला ली गई। वह “प्राणान्तकारी चीख मार कर एक निर्जिव लोथ के समान गिर पड़ी।” उसे राज्य की निजी सम्पत्ति व आभूषण भी न मिले। उसे आशा थी कम से कम आभूषण व व्यक्तिगत सम्पत्ति तो मिलेगी ही। पर निराशा हाथ लगी। वस फिर क्या कार्यक्रम था उनका “उन्हें आभू वधाने के सिवा और कुछ सूझता ही न था।” (पृ० ११३) चारों ओर विद्रोह हो रहा था किन्तु रानी शांत थी, उदासीन थी। ‘प्रभु इच्छा’ समझ कर चुप थी। वह कहती थी “मुझे अङ्गरेज जाति की न्याय प्रियता से यह पूर्ण विश्वास है कि वह अन्ततः मेरे साथ अवश्यमेव न्याय करेगी” (पृ० १५०)। रानी किले में बन्द अंग्रेजों की बराबर सहायता करती रही। विद्रोहियों ने रानी के ऊपर हमला किया और ३ लाख रुपया मांगा। रानी डर गई। उसने अपने आभूषण जो सवा लाख के थे, देकर पिंड छुड़ाया। रानी ने भांसी की बिगड़ी दशा देखी। एक पत्र सागर के अङ्गरेज अधिकारी को भेजा। अधिकारी ने उत्तर भेजा, जब तक कोई अपसर न पहुँचे, महारानी प्रबन्ध करें। इस प्रकार प्रबन्ध हाथ में लेकर सैनिक-शक्ति विद्रोहियों के भय से बढ़ानी आरम्भ की। ओरछा राज के विद्रोही दीवान नथे खाँ ने अंग्रेजों को रानी के विरुद्ध कर दिया। दूसरे जो पत्र रानी ने अपनी अङ्गरेज वपादारी के भेजे, वे अङ्गरेजों के पास पहुँचे नहीं, परिणामतः जनरल रोज ने चढ़ाई की। लेखक का कहना है कि अङ्गरेज अर्थ ही रानी से डरे। एक छोटी-सी रियासत की विसात ही क्या थी? पर आभूषणों ने अङ्गरेजों को डरा दिया। अतः बड़ी सेना ले जनरल रोज ने आक्रमण किया। अब भी “अङ्गरेजों से कभी कोई टक्कर आ पड़ने का तो विचार तक भी उनके मन में कभी नहीं आ पाया था। कारण, वह अङ्गरेजों को जातीय रूप से फिर

भी इन विद्रोही सरदारों तथा उन सैनिकों की अपेक्षा कहीं अधिक सुनियमित और न्यायप्रिय समझती थी” (पृ० २११)। रानी ने एक पत्र राज को भी लिखा। उसमें अपनी सहायता का गुणगान किया एवं अपने को “अङ्गरेजों का हितैषी मित्र और प्रतिनिधि” बताते हुये अपनी भक्ति प्रकट की। परन्तु वह पत्र भी राज के पास न पहुँच सका। आकाशगुप्त हुआ ही।

“रानी को भाँसी छोंड़नी पड़ी। दुर्ग-द्वार से बाहर निकलते ही महारानीजी ने स्वतंत्रता तथा निश्चिन्तता का एक गहरा और लम्बा सांस लेकर ऐसा आनन्द अनुभव किया जैसे कोई कई वर्षों छोटे पिंजड़े में बन्द पक्षी अकस्मात् ही ऊँचे असीम सुविशाल वायु मण्डल में स्वाधीन रूप से अपने पंख खोल कर ऊपर नीचे मनमानी उड़ान भरने में अनुभव कर सकता है।” ऐसे विस्तृत और शिथिल वाक्य प्रायः पुस्तक भर में मिलेंगे। वाक्य तो शिथिल हैं ही, रानी के चरित्र को भी शिथिल कर दिया गया है। भाँसी एक पिंजड़े के तुल्य थी? महारानी उसे मानों प्यार न करती थीं। भाँसी छोंड़ के प्रसन्न हुईं। चरित्र कितना गिराया है? रानी का चरित्र और भी नीचे गिरता है आगे। रानी ने यह सब सङ्घर्ष क्यों किया? क्या देश की स्वतंत्रता के लिये? राम राम भजो! क्या व्यक्तिगत स्वार्थ के लिये? हाँ, लेखक यही मत देता है। ताँत्या जब रानी से सहायता की प्रार्थना करता है तो रानी उत्तर देती है “अब न तो मुझे जय पराजय की चिन्ता है, न राज पाट की ही कोई लालसा” (पृ० ३४२)। स्पष्ट है, राजपाट की “लालसा” (लालसा शब्द ध्यान देने योग्य है) अब तक रानी को प्रेरित करती थी। राजपाट की ओर से निराशा हो अब रानी ने सोचा, चलो भारत माँ की भी तुहाई दे दो। जब राजपाट नहीं प्राप्त होता तो भारत माँ का ही नाम लो। अतः आगे वे कहती हैं “यदि कोई आकांक्षा है तो केवल यही कि मेरी भारत माता का सर ऊँचा हो”। (पृ० ३४२)। बड़ी देर बाद समझ में आया। रानी का ‘वर्णन’ पृथ्वी पर चित्त है तो ‘ताँत्याजी’ का आकाश पर गर्व से खड़ा है। न पुस्तक में रानी के चरित्र की सम्पूर्णता है और न कोई मौलिकता।

इसके विपरीत बृन्दावनलाल जी ने इतिहास की खोज की। रानी के चरित्र को सम्पूर्णता दी, क्रमशः विकसित किया और ऊँचा उठाया। हम उनकी रानी पर गर्व करते हैं, उसे सदा हृदय के ऊँचे आसन पर स्थान देते हैं और श्रद्धा से उसके बलिदान के सम्मुख नतमस्तक होते हैं। वह बालिका रूप में वीर है, साहसी है और बचपन से ही अंग्रेजों से घृणा करने लगी है।

सरला बालिका प्रश्न करती है “भ्रजलिनगर, इन्दौर, बड़ौदा, नागपुर, सतारा इत्यादि के होने हुए भी थोड़े से अंग्रेजों ने आप सब का दाब लिया” (पृ० ३-२५)। बाजारवा ने उत्तर में दिया पर क्या वह टोना था? वह पिता और बाजीराव के सम्भन

अपना विवाह कराने वाले ब्राह्मण, तांत्या दीक्षित की बात काटकर कहती हैं “पर कुछ लोग तो कहते हैं कि अँग्रेजों ने ऐसा जोर बाँध लिया है कि कोई सिर ही नहीं उठा सकता” (पृ० ४-२६)। वह कल्पना से इन अँग्रेजों के विरुद्ध शिवाजी, अर्जुन भीम बनाने की सोचा करती थी। छत्रपति शिवाजी इत्यादि के आधुनिक और अर्जुन, भीम इत्यादि के पुरातन आख्यानों ने मन् की कल्पना को एक अस्पष्ट और अदम्य गुदगुदी दे रखी थी (पृ० ५-३२)। नानाजी अवस्था में बालिका से कुछ ही वड़े हैं। अँग्रेजों की धाक मानते हैं “अब तो सब तरफ अँग्रेजों का चर चराटा है” परन्तु मन् ने हँसते-हँसते उत्तर दिया, “नाना साहब को कदाचित विश्वास नहीं होता कि अँग्रेज भी हराए जा सकते हैं” (पृ० ६-३८)।

विवाह हुआ। प्रौढ़ राजा अपने नाटक और नृत्य में लीन रहते थे, पर उस बालिका—अब भाँसी की रानी—ने इस कार्य के लिये भाँसी आना स्वीकार न किया था। उसके हृदय में एक ही शब्द गढ़ा था ‘स्वतंत्रता’। पहली चोट हुई राजा पर। राजा ने पूछा क्या तुम्हें मेरी नाटक शाला पसन्द नहीं। रानी ने तुरन्त उत्तर दिया—“इन दिनों अब इससे अधिक हो ही क्या सकता है ? राज्य का काम चलाने के लिये दीवान है। डाकुओं का दमन करने और प्रजा को ठीक पथ पर चालू रखने के लिये अँग्रेजी सेना है ही। इस पर भी यदि कोई गलती हो गई तो कम्पनी के एजेन्ट की खुशामद कर ली। बस सब काम ज्यों का त्यों मनमाना चलता रहा” (पृ० १६-८१)। प्रभाव राजा पर भी पड़ा। गार्डन को करारी फटकार दी। रानी राजा के इस व्यवहार से “बड़ी प्रसन्न हुई” उसने अपनी सब सहेलियों के सामने कहा—“.....मुझको अपने राजा का, अपनी भाँसी का अभिमान है। मन को केवल एक कसर खटक रही है मुझसे और उस गार्डन से बात हुई होती तो मैं ऐसी करकरी सुनाती कि उसको अपने पुरखे याद आ जाते। मुझको दादा पेशवा ने बतलाया कि सौ सवा सौ वर्ष पहले इन अँग्रेज कौम ने हमारे देश में किन-किन उपायों से क्या-क्या किया। मेरा बस चले तो.....” रानी ने दाँत पीसे और विशाल नेत्र तरेरे। (पृ० १६-६४)

रानी को राज-पाठ न भोगना था। उसके हृदय में भारत माँ की पुकार थी। उसने किले के अन्दर स्त्री सेना तय्यार की। अबलाओं को मलखंब, तलावार, बन्दूक चलाना, तोप दागना सिखलाया। इस स्त्री सेना ने बड़े-बड़े अँग्रेज सैनिकों के स्वातंत्र्य संग्राम में दाँत खड़े किये। ताँत्या, रानी से मिलने आया। बच्चा दो माह का था। रानी ने उससे कहा था “टोपे ! चर्म; रभय नहीं आया है। घड़ा अपूर्ण है, अभी भरा नहीं है।.....समर्थ रामदास का दिया हुआ स्वराज्य संदेश, छत्रपति शिवाजी का पाला हुआ वह आदर्श, छत्रसाल का वह अनुशीलन, अमर और अक्षय है”। रानी शक्ति संचय में लगी थी। वह जानती थी अभी समय नहीं आया है। देश को तय्यार

करना है। वह आगे कहती है तांत्या से “कान और आँख खोलकर समय की प्रतीक्षा करें” “स्वस्थ होते ही अपने आदर्श के पालन में सचेष्ट हो जाऊँगी। अपने आदर्श को कभी न भूलना” (पृ० ११७)।

अपने कहने के अनुसार ही रानी ने किया भी। उसने तांत्या के द्वारा राजों और नवाबों में आग फूँकी, उन्हें संगठित करने का प्रयत्न किया। उधर भांसी को शक्तिशाली बनाया। रानी बड़ी दृढ़ थी। दृढ़ता के साथ कार्य करती थी। भांसी पर वह प्राण देती थी और भांसी उस पर। जब गवर्नर जनरल के फर्मान से भांसी उससे छुट्टी जाने लगी तो उसने पदों के पीछे से दृढ़तापूर्वक कहा—“मैं अपनी भांसी नहीं दूँगी”। भांसी स्वतंत्रता का प्रतीक थी, सैनिक संगठन का केन्द्र थी, माता की सत्ता का प्रतिमा थी। रानी ने जब तक हो सका, भांसी की रक्षा की। जब भांसी के भीतर से स्वतंत्रता का युद्ध आगे न चला सकी तो भांसी के बाहर से उस आग को प्रखलित रक्खा। आगे का चरित्र तो और भी भव्यता एवं पूर्णता से चित्रित हुआ है। इस प्रकार क्रमशः विकसित कर रानी के चरित्र को वर्मा जी ने पूर्ण किया है। चरित्र-चित्रण बड़ी उत्कृष्ट कोटि का और सफल बन सका है जिसके लिये लेखक की प्रशंसा करनी ही पड़ेगी। उनकी रानी स्वतंत्रता के लिए लड़ी, यही घोष बार-बार होता है, रानी का चरित्र पुकार-पुकार कर कहता है। इसकी पुष्टि भी वर्माजी ने इतिहास से की है।

शान्तिनारायण जी के उपन्यास में कथोपकथन कहीं भूले भटके मिल जायें तो मिल जायें, नहीं तो वर्णन मात्र है। इस प्रकार वास्तव में यह पुस्तक इतिहास की है, उपन्यास की नहीं। इसके सामने वर्मा जी का ऐतिहासिक उपन्यास बड़ा सफल ऐतिहासिक उपन्यास है जो इतिहास के आधार पर सम्पूर्ण एवं सजीव कहानी कहता है।

कहानो और उसका हिन्दी में विकास

सृष्टि में वाणी के जन्म के साथ कहानी का जन्म हुआ होगा, यह सभी मानते हैं। वाणी की उत्पत्ति के साथ मानव ने कहानी कहना प्रारम्भ कर दिया होगा। जब आदि मानव वन में से शिकार खेल कर लौटता होगा तो आकर अपने घर इस प्रकार कहता होगा—अरे। वहां कुछ प्रकाश सा दिखाई दिया। अभी सूर्य का प्रकाश न हुआ था। वह प्रकाश उछल रहा था, अग्नि जैसा प्रकाश था। निश्चय ही वह कोई देवता था। पास में गुफा थी। मैं पशु की घात में छिपकर बैठा था। उस प्रकाश को मैंने प्रणाम किया। वह प्रकाश, मेरा प्रणाम स्वीकार कर अदृश्य हो गया। तभी मुझे पानी पर छप छप का शब्द सुनाई दिया। हड्डियों से निकले फासफोरस के अग्नि स्फुलिंगों को देखकर मानव ने ऐसी कुछ कल्पना की और अपने भाव-विचारों को दूसरों पर प्रकट किया। यह कहानी का ही तो रूप है। इसी प्रकार कभी वह वन में आगें लगती देखता तो उसे देव या मानव समझ कर, उसमें जलते पेड़-पशुओं का वर्णन करता था।

लिखित रूप में सबसे पुराने ग्रन्थ वेद हैं। वेदों में हम कथा और आख्यान के दो शब्द पाते हैं एवं इन शब्दों में प्रकट होने वाली कहानियों को भी देखते हैं। शुनः शेष की कथा, घोषा की कथा, कक्षी वान की कथा, वामनावतार की कथा एवं सूर्यो, पांख्यान। फलतः हम संस्कृत साहित्य में आगे भी कथा और आख्यान या उपाख्यान पाते हैं। उपनिषद् काल में भी हमें अनेक कथाओं के दर्शन होते हैं जैसे सत्यकाम की कथा, नचिकेता की कथा, श्वेत केतु एवं उद्दालक की कथा।

कथा का पूर्ण विकास पौराणिक युग में हुआ। पुराण कुछ नहीं हैं, दीर्घ कथाएं हैं। बीच-बीच में उपाख्यान भी आते हैं। बौद्धों की जातक कथाएं भी संख्या में कम नहीं हैं। ऊपर लिखी सब कथाएं धार्मिक कथाएं हैं। संस्कृत में, नीति कथाओं की भी कमी नहीं है। बृहत्कथा, कथा सरित्सागर, वेताल पंचाशिका, शुक सप्तति, सिंहासन द्वात्रिंशिका, पंच तंत्र, हितोपदेश—नीति कथाएं हैं। संस्कृत की ऐतिहासिक कथाओं में वासुदेव के हर्ष चरित का नाम लिया जा सकता है। रोमांचकारी कथाओं में दशकुमार चरित, वासवदत्ता एवं कादम्बरी गिनाये जा सकते हैं। महाभारत और रामायण में अनेक कथाएं एवं आख्यान संग्रहीत हैं। सत्य नारायण की धार्मिक कथा प्रसिद्ध ही है। लौकिक और दन्त कथाएं भी सदा से चलती रही हैं और चलती रहेंगी।

कथा और आख्यायिका या आख्यान में अन्तर क्या है ? दंडी दोनों का अन्तर समझाते हुए कहते हैं—कथा-काल्पनिक होती है, इसका वक्ता स्वयं नायक हो सकता है या अन्य कोई । इसमें प्राकृतिक एवं अन्य दीर्घ वर्णन हो सकते हैं, आख्यायिका— ऐतिहासिक या पौराणिक इतिवृत्त लिए होती है, इसका वक्ता सदा नायक होगा एवं इसमें वर्णन विस्तार नहीं होता । किन्तु दण्डी कहता है कि कथा और आख्यायिका का भेद मिटता जा रहा है ।

हिन्दी में आकर कथा और आख्यान के अर्थों में परिवर्तन होगया है । आज हम कथा से अर्थ लेते हैं, कोई धार्मिक कथा जो विधि विधान से सुनाई जाती है, जैसे सत्य नारायण या भागवत् की कथा । अर्थ समाज में वेद और उपनिषदों की कथा कहने और सुनने की परिपाटी चलती है । आख्यान से अभिप्राय है काल्पनिक कथा का जो प्रायः प्रेम सम्बन्धी होते हैं, सूफियों के प्रेमाख्यान प्रसिद्ध हैं । आख्यायिका को भी हम कल्पना प्रसूत कथा के रूप में ही लेते हैं । उपाख्यान का अर्थ है छोटा आख्यान, जो बीच-बीच में आते हैं किन्तु स्वतंत्र रूप में भी उपाख्यान लिखे जाते हैं । इनसे भिन्न है 'कहानी' । कहानी के दो रूप प्राप्त होते हैं—पौराणिक रूप जो नानी की कहानी कही जाती है और कहानी का लिखित रूप जो साहित्यिक है एवं पश्चिमी विधान से प्रभावित है । हिन्दी की कहानी, संस्कृत से आती कथा एवं आख्यान परम्परा का विकसित रूप नहीं है वरन् इसके रूपविधान में पश्चिमी नियमों ने कार्य किया है ।

कहानी क्या है ? पश्चिमी विद्वानों ने अपने-अपने दृष्टिकोण से कहानी के सम्बन्ध में विचार किया है । ऐलरी साहब कहानी को तुलना युद्ध दौड़ से करते हैं । वे कहते हैं कि कहानी युद्ध दौड़ है । जैसे युद्ध दौड़ में आरम्भ और अन्त का महत्वपूर्ण स्थान है, उसी प्रकार कहानी में । हडसन साहब का कथन है कि कहानी में केवल एक ही प्रेषणीय भाव या विचार होना चाहिए । यही एक विचार या भाव, कहानी में पूर्वापर से गुथी श्रृंखला में बन्धा होना चाहिए । कहानी में एक लक्ष्य होना चाहिए और उसकी गति स्वाभाविक होनी चाहिए । सर ह्यू पोल का कथन है कि कहानी में वस्तुओं का वर्णन हो, वह अनेक घटनाओं से भरी हो, उसकी गति बड़ी तीव्र हो, एवं उसमें कौतूहल से भरा आकस्मिक विकास हो जो चरमसीमा पर पहुँच जाय और फिर नीचे उतरकर पाठकों का संतुष्ट करे । अपहम साहब का कथन है कि अंग्रेजी सौनेट के समान कहानी भी सब प्रकार के दोषों से रहित गठन वाली वह रचना है जो सजीव और स्वाभाविक हो । गीति काव्य के समान कहानी में केन्द्रीय एकता भी होनी चाहिए । पो साहब कहानी की रचना में स्थापत्य की सुन्दरता मानते हैं । वे कहानी की ऐसी गठन मानते हैं कि उसकी कोई कड़ी भी न सरकाई जा सके । कहानी में जीवन का कोई पहलू, अनुभव का कोई अंश, कोई

भौतिक समस्या, कोई आकर्षक दृश्य, कोई नाटकीय परिस्थिति, चित्रित होती है । ये विद्वान् कहानी में सन्नेपो को आवश्यक मानते हैं । हडसन साहब की दृष्टि में कहानी एक ही षैठक में समाप्त हो जानी चाहिए । वेल्स साहब का मत है कि यह बीस मिनट में पढ़ी जाय । पो साहब का कथन है कि वह आध घंटे तक के समय की होनी चाहिए । हैड फीलड साहब इतना ही कहते हैं कि वह बड़ी न हो ।

हिन्दी के उपन्यास और कहानीकारों ने भी लगभग ऐसे ही मत प्रकट किए हैं । प्रेमचन्द जी कहते हैं कि अनुभूतियां ही कहानी का रूप लेती हैं और कहानी किसी मनोवैज्ञानिक सत्य पर आधारित होती है । प्रसाद जी को दृष्टि में कहानी किसी सौन्दर्य का पूर्ण चित्रण नहीं करती, वरन् उसकी एक झलक मात्र दिखाती है । श्री इलाचन्द्र जोशी कहानी में जीवन के संघर्ष की किसी विशेष परिस्थिति का स्वाभाविक चित्रण देखना चाहते हैं । डा० श्यामसुन्दरदास जी कहानी की परिभाषा देते हुए कहते हैं “आख्यायिका एक निश्चित लक्ष्य या प्रभाव को लेकर नाटकीय आख्यान है” । वा० गुलाबराय का कथन है “छोटी कहानी एक स्वतः पूर्ण रचना है जिसमें एक तथ्य या प्रभाव को अग्रसर करने वाली व्यक्ति केन्द्रित घटना या घटनाओं के आवश्यक उत्थान-पतन और मोड़ के साथ पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालने वाले वर्णन हों ।” प्रभाकर माचवे कहते हैं कि कथा का साध्य केवल मनोरंजन ही नहीं है, वरन् मनोरंजन के साथ-साथ वह मानव मन को अधिकाधिक अन्तर्मुखी और सुसंस्कृत बनाती है ।

सब मतों एवं विचारों के आधार पर कहानी में निम्नलिखित विशेषताएं मिलेंगी—

(१) कहानी आकार में छोटी होगी (२) कहानी में संवेदना की एकता होगी अर्थात् उसमें एक घटना, विचार, परिस्थिति, या भाव का चित्रण होगा । (३) कहानी में प्रबल प्रेषणीयता होनी चाहिए । वह आरम्भ से अन्त तक पाठकों को प्रभावित एवं तरंगित करे । (४) कहानी में शिल्प बिधि का निर्वाह हुआ हो । (५) कहानी की नींव मानवों जगत् के सत्य भूखंड पर रखी हो । (६) कहानी मनोरंजक हो और वह हृदय में रस को उद्दीप्त करे । (७) कहानी में चरित्र विकास का पूरा ध्यान रखा गया हो । (८) कहानी की गति तीव्र और वक्र हो । (९) कहानी में कौतूहल को स्थान मिला हो ।

हिन्दी कहानी का विकास

जन्मकाल—१८००-१९००

सन् १८०० से १८१० के बीच हिन्दी के तीन प्रसिद्ध कथा ग्रंथ निकले— लाल्लू लालजी का प्रेमसागर, सदल मिश्र का नासिकेतोपाख्यान और रानी केतकी की कहानी । हिन्दी की इन आरंभिक पुस्तकों में से पहिली पौराणिक कथा है; दूसरी

अर्थात् नासिकेतोपाख्यान, आख्यान है और तीसरी कहानी है। किन्तु रानी केतकी की कहानी को हम हिन्दी की 'प्रथम' कहानी नहीं मानते हैं। कारण है कि यह अलौकिक घटनाओं से पूर्ण प्राचीन मौखिक कहानी की शैली पर लिखी गई है। इन तीन कथाओं के बाद हम किस्सों की सुड़दौड़ पाते हैं जिनके उदाहरण हैं किस्सा तोता मैना, किस्सा साढ़े तीन यार, किस्सा हातिमताई, दास्तान अमीर हमजा, किस्सा छुवीली भटियारी। ये लम्बी कहानियाँ जनता के मनोविनोद के लिए निर्मित हुई थीं। भारतेन्दुजी का एक अद्भुत अपूर्व स्वप्न भी इसी परम्परा की एक शृङ्खला है।

बाह्यकाल १९०० से १९१५ तक

सन् १९०० में दो कहानियाँ सामने आईं, पं० किशोरीलाल गोस्वामी की 'इन्दुमती' और वा० पुरुषोत्तमदास टंडन की "भाग्य का फेर।" इन्दुमती में आधुनिक कहानी की अनुरूपता प्राप्त होती है फलतः 'इन्दुमती' हिन्दी की प्रथम कहानी स्वीकृत हुई है। सुदर्शन और सरस्वती पत्रिकाओं ने हिन्दी को कहानियाँ देने का सराहनीय कार्य किया और हिन्दी के कहानी कोष को अनेक कमनीय कहानियों से भरा। इन्दुमती का प्रकाशन सरस्वती में ही हुआ था।

माधवप्रसाद मिश्र की कहानी "मन की चंचलता" १९०१ में सुदर्शन में प्रकाशित हुई। माधवप्रसाद मिश्र की अन्य कहानियाँ "पुरोहित का आत्म त्याग, जापानी भारवाड़ी, यत्-युधिष्ठिर-संवाद, बड़ा बाजार", भी सुदर्शन के उसी खण्ड में १९०१ में निकलीं। किन्तु ये कहानियाँ आख्यायिका शैली की हैं। आचार्य प्रवर पं० रामचन्द्र शुक्ल की कहानी "ग्यारह वर्ष का समय" १९०३ ई० में प्रकाशित हुई। दो आत्मकथाएँ भी इसी समय के लगभग सामने आईं—व्यंकटेश्वर नारायण त्रिपाठी की एक अशरफी की आत्म कहानी और यशोदानंदन अखौरी की इत्यादि की आत्म कहानी। पार्वती नन्दन की दो कहानियाँ "मेरा पुनर्जन्म" और "एक के दो-दो" १९०६ ई० में प्रकाशित हुईं। इसी वर्ष बंग महिला की पहिली कहानी "कुम्भ में छोटी बहू" सामने आई। बंगमहिला की दूसरी कहानी "तुलाई वाली" जो अत्यन्त प्रसिद्ध है, १९०७ में निकली। यह एक वयार्थवादी कहानी है।

१९०९ ई० में विद्यानाथ शर्मा की विद्या बहार, मैथिलीशरण गुप्त की "नकली किला" और वृन्दावनलाल वर्मा की "राखीबन्द भाई" कहानी प्रकाशित हुईं। "राखी बन्द भाई" कहानी से वृन्दावनलाल वर्मा का ऐतिहासिक कहानीकार का रूप सामने आया। इस कहानी में कहानीकार ऐतिहासिक कहानी की दिशा में पूरे उत्साह और बल से लगा दिखाई पड़ता है। १९१० ई० में वर्माजी की दूसरी ऐतिहासिक कहानी "तातार और एक बंग राजपूत" निकली। इस कहानी से उनकी ऐतिहासिक कहानी लिखने की प्रतिभा चमकी। मैथिलीशरण गुप्त की दूसरी कहानी "विज्ञानधे का फेर" प्रकाशित हुई।

सुदर्शन और सरस्वती के समान 'इन्दु' (१९०६ ई० से प्रारंभ) का प्रकाशन भी कहानी क्षेत्र के लिए चरदान था। प्रसादजी की सबसे पहिली कहानी 'ग्राम' (१९११) इसी पत्रिका में दिखाई पड़ी। इस कहानी से कहानी की आगे बढ़ती दिशा को एक मोड़ मिलता है। यह भारत के ग्रामीण जीवन की भावात्मक कहानी है। इसी वर्ष गंगाप्रसाद श्रीवास्तव वर्मा की "पिकनिक" कहानी, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी की कहानी "सुखमय जीवन" और "युद्ध का कांटा" प्रकाशित हुईं। प्रसादजी की दूसरी कहानी 'रसिया वालम' १९१२ ई० में इन्दु में ही प्रकाशित हुई। १९१३ ई० में दो और भावात्मक कहानियाँ दिखाई पड़ती हैं। राधिकारमणसिंह की "कानों में कंगना" और पारसनाथ त्रिपाठी की "सुख की सौत"। पहिली कहानी का आरंभ बड़ा आकर्षक है जो एक वार्तालाप का रूप लिए है। दूसरी कहानी करुण रस की गहरी धारा में डूब कर चलती है।

युवाकाल १९१५-१९३६

१९१५ ई० से हिन्दी कहानी का युवा काल प्रारम्भ होता है। १९१५ में हिन्दी जगत की एक महत्वपूर्णा और परम प्रसिद्ध कहानी "उसने कहा था" अवतरित हुई जिसके लेखक हैं चन्द्रधर शर्मा गुलेरी। इसी वर्ष प्रेमचन्दजी ने 'सौत' नामक कहानी के साथ कहानी प्रदेश में प्रवेश किया। दोनों कहानियों ने अपना स्थान बना लिया है। प्रेमचन्दजी के प्रवेश के साथ हिन्दी कहानी का अत्यन्त समृद्ध युग प्रारंभ हो जाता है। १९१६ ई० में प्रेमचन्दजी की "पंचपरमेश्वर" कहानी प्रकाशित हुई। प्रेमचन्दजी की इन दोनों कहानियों ने जगत को बताया कि अब हिन्दी कहानी बाह्य एवं अन्तर—दोनों पक्षों की उत्कृष्टता को लेकर आ गई है। अब तक कहानी में कौतूहल पूर्ण कथानक की प्रधानता थी। प्रेमचन्दजी की कहानियों से चरित्र विकास, मानव मन आत्म प्रकाशन, तथा यथार्थ जीवन का आधार कहानी को मिला। इस वर्ष ज्वालादत्त शर्मा की तीन कहानियाँ "अनाथ बालिका", "भाव परिवर्तन", "विरक्त विज्ञानवाद" प्रकाशित हुईं एवं पदुमलाल पुत्रालाल बखशी की कहानी "भूलमल" भूलमलाकर सामने आई।

इस युग ने हमें कई उत्कृष्ट और यशस्वी कहानीकार दिए हैं जिन पर हमें आज भी गर्व है और जिनके स्मरण मात्र से हमारा मस्तक ऊपर उठ जाता है। इनमें सब से प्रथम हैं प्रेमचन्दजी। प्रेमचन्द ने लगभग ३०० कहानियाँ लिखी हैं। इतनी अधिष्ठ संख्या में किसी दूसरे लेखक की कहानियाँ प्राप्त नहीं हैं। संख्या में ही नहीं, ये कहानियाँ गुणों में भी समृद्ध हैं। प्रेमचन्द ने कथा में कौतूहल का निर्वाह करते हुए भी चरित्र पर विशेष प्रकाश डाला, यथार्थ की भूमि पर खड़े होकर आदर्श को हाथ से न जाने दिया, ग्रामीणों, मध्यवर्ग और निम्नवर्ग

की समस्याओं को सामने रखा, राजनीतिक, सामाजिक एवं पारिवारिक परिस्थितियों को जिह्वा प्रदान की एवं मनोरंजन के साथ साहित्यिकता की रक्षा की। कहानियों में सब से बड़ी चीज है प्रेमचन्द की सरल, सरस और चलती भाषा, जो पाठक के मन को बलात् खींचती है। प्रेमचन्दजी की कुछ सुन्दर कहानियाँ हैं—पंच परमेश्वर, शतरंज के खिलाड़ी, ऐक्ट्रेस, मोटेराम शास्त्री, रानी सारंधा, अग्नि समाधि, आत्मज्ञान, सुजान भगत, बूढ़ी काकी, दुर्गा का मंदिर, राजा हरदौल, मंदिर और मस्जिद, बड़े बर की बेटी, विध्वंस, विक्रमादित्य की कठार, डिग्री के रूपये, सौत, ईश्वरीय न्याय, नमक का दारोगा, सती, लांछन, मंत्र, घर जमाई, घास वाली, जुलूस, पूस की रात।

इस युग के दूसरे प्रसिद्ध और महत्त्वपूर्ण कहानीकार हैं—जयशंकर प्रसाद। प्रेमचन्द की नगरी काशी में रहते हुए प्रसादजी ने अपना कहानी क्षेत्र, पृथक् ही बनाया। ग्राम उनकी सब से पहिली कहानी है और 'सालवती' है अंतिम। उनकी ६६ कहानियों के पाँच संग्रह निकले हैं छाया, प्रतिध्वनि, आकाशदीप, आँधी और इन्द्रजाल। प्रसादजी भावुक कवि हैं। फलतः उनकी कहानियों में माधुकता मिलती है और व्याख्यात्मक वातावरण फैला दिखाई देता है। प्रसाद, प्रणय चिन्ह, सहयोग, गुदड़ी के लाल, अशोरी का मोह, विराम चिन्ह, ग्राम गीत, आकाश दीप, संतरण, व्रत भंग, विजया ऐसी ही भावात्मक कहानियाँ हैं। प्रसादजी में रहस्यात्मक प्रवृत्ति है और प्रतीकों के प्रयोग में वे सिद्धहस्त हैं। पत्थर की पुकार; खंडहर की लिपि, प्रलय, उस पार का योगी, ज्योतिष्मती, प्रतिध्वनि में यह प्रवृत्ति दिखलाई पड़ती है। इसी प्रकार 'कलावती की शिक्षा' एक प्रतीकवादी कहानी है। प्रसादजी ने प्रेमचन्दजी की भाँति घटनाओं को प्रधानता नहीं दी है। वरन् वे पात्रों के चरित्र चित्रण पर अधिक ध्यान रखते हैं। प्रसादजी कुछ शब्दों से ही चरित्र को स्पष्ट कर देते हैं। हाँ, वे चरित्र की आशाधारणता को पसंद करते हैं। मिखारिन, देवदासी, बैरागी, चूड़ी वाली, विखाती, चित्र वाले, पत्थर, परिवर्तन, संदेह, आँधी, दासी, पुरस्कार आदि ऐसी ही कहानियाँ हैं। किन्तु साथ ही कुछ कहानियों में उन्होंने घटना को भी महत्त्व दिया है, मधुआ, धीसू, नीरा, इन्द्रजाल, सलीम, हिमालय का पथिक, बनजाण, अपराधी में घटनाओं में छिपी कौतूहल प्रवृत्ति परखी जा सकती है। प्रसादजी इतिहास के अध्ययन में विशेष रुचि रखते थे, जिसके उदाहरण हैं उनके नाटक। उन्होंने ऐतिहासिक कहानियाँ भी लिखी हैं जैसे नूरी, सालवती, ममता। कहानियों में लेखक की नाटकीय वृत्ति भी दो रूपों में परिलक्षित होती है:—(१) संवादों में—प्रसादजी की कई कहानियाँ सरस संवादों से प्रारंभ होती हैं। उनके संवाद नये मार्मिक हैं। (२) नाटकीय वातावरण के रूपों में। प्रसादजी प्रेमचन्दजी के समान आदर्शवादी कलाकार हैं। जहाँ प्रेमचन्दजी की भाषा तुल्य हृदय में प्रवेश कर जाती है

वहाँ प्रसादजी की संस्कृत निष्ठ, अलंकृत और भावपूर्ण भाषा आत्हाद देती है।

प्रेमचन्द जी के समान आदर्शवादी कहानी लेखक हैं वावू बद्रीनाथ (सुदर्शन)। सुदर्शन जी ने प्रेमचन्द जी को आत्मभात कर लिया है। सुदर्शन जी उर्दू से हिन्दी क्षेत्र में आए और १९२० में हिन्दी में कहानी लिखना आरंभ किया। सुदर्शन जी ने समाज को अपना केन्द्र बनाया है और समाज के भिन्न-भिन्न चित्र उनकी कहानियों में देखने को मिलते हैं। सुदर्शन जी की कहानियों में उत्सुकता बड़ी मात्रा में भरी है। वे प्रेमचन्द के समान यथार्थ जीवन को पकड़ कर आगे बढ़ते हैं और अन्त में सुधारवादी दृष्टि कोण सामने ले आते हैं। भाषा भी प्रेमचन्द जैसी है। सुदर्शन जी के कई कहानी संग्रह, सुदर्शन-सुमन, सुदर्शन सुभा, तीर्थ यात्रा, चार कहानियाँ, पनवट, प्रमोद, नगीना, नवनिधि, पुष्पलता, गल्प-मंजरी, सुप्रभात इत्यादि प्रकाशित हो चुके हैं। इनकी कुछ कहानियाँ हैं—कवि की स्त्री (१९२३), हार की जीत (१९२५), सदासुख (१९२६-३०), एथेंस का सत्यार्थी, खूदास (१९३१), संसार की सबसे पहली कहानी (१९३३)।

इस युग के अन्य यशस्वी कहानीकार हैं पं० विश्वम्भरनाथ शर्मा कौशिक। कौशिक जी ने १९१३ ई० से कहानी के क्षेत्र में प्रवेश किया और तुरंत ख्याति प्राप्त करली। कौशिक जी को उपन्यासों से अधिक कहानी लेखन में सफलता प्राप्त हुई। प्रेमचन्द जी के समान आने भी लगभग तीन सौ कहानियाँ हिन्दी भाषा को अर्पित कीं। चित्र शाला (३ भाग), गल्प-मंदिर, प्रेम प्रतिभा, मणिमाला, कल्लोल आदि कई संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। कौशिक जी की कहानियों में कथा-कौतूहल बहुत है। किन्तु साथ ही उनमें चरित्र विकास भी पूरा है। पात्रों के मानसिक विश्लेषण में भी वे प्रवृत्त होते हैं। कौशिक जी का कहानी क्षेत्र समाज और परिवार है। कौशिक जी प्रसाद जी की नाई कहानी का आरंभ बड़े रोचक ढंग से करते हैं। भाषा और शैली में वे प्रेमचन्दजी के पास हैं। प्रेमचन्द और सुदर्शन की भांति वे भी आदर्शवादी कलाकार हैं और जीवन सुधार में विश्वास रखते हैं। कौशिक जी की कुछ कहानियाँ हैं—ताई (१९२०), शान्ति (१९२०), पगली (१९२१) पत्नी (१९२३), पुरस्कार (१९२८), काकी (१९३०)। हिन्दी का कौन कहानी-पाठक उनकी ताई से अपरिचित होगा ?

पांडेय बेचन शर्मा उग्र एक बेजोड़ कहानी-शैली लेकर क्षेत्र में कूदे। उग्रजी एक प्रमुख शैलीकार हैं और उनकी शैली की टक्कर का कोई दूसरा कहानी लेखक नहीं है। उग्रजी की शैली में अलंकरण, लाक्षणिकता, व्यंग्य, प्रवाह, शक्ति, सरसता और उग्रता—सभी गुण भरे हैं। उग्र जी यथार्थवादी लेखक हैं और किसी भी प्रकार की रूढ़ियों के विरोधी हैं। उग्रजी स्वयं राजनीति की सरिता का अग्रगाहन कर चुके हैं अतः उन्होंने कहानियों में राजनीतिक विषयों को अपनाया है। इस क्षेत्र की कहानियाँ 'चिनगारियाँ' में संग्रहित हैं। यह पुस्तक जन्तु भी हंगरी थी। देशभक्त नामक कहानी

उनकी राजनीतिक कहानियों का अच्छा उदाहरण है। सामाजिक क्षेत्र में तो आपने धूम मचा दी थी। रूढ़ियों का विरोध करते हुए आप अतिरेक और उग्रता की सीमा पर जाने में भी संकोच नहीं करते हैं। समाज के क्लिपे अङ्ग का उद्घाटन करने के कारण आपके साहित्य को 'घासलेटी साहित्य' की उपाधि दे दी गई थी। नग्नता और अश्लीलता का अतिरेक होने से "चाकलैट" पुस्तक भी जन्त हो गई थी, इसमें नग्न यथार्थ था। दोजख की आग में कहानीकार अतिरेक की उस सीमा तक नहीं पहुँचा है। 'चिन-गारियाँ' और दोजख की आग के अतिरिक्त उग्रजी के अन्य कहानी संग्रह हैं इन्द्रधनुष, निर्लज्ज रेशमी इत्यादि। इस युग के एक दूसरे शैलीकार हैं चंडीप्रसाद हृदयेश। उग्रजी ने प्रवाहपूर्ण भावात्मक शैली का अपनाया तो हृदयेशजी ने कलापूर्ण अलंकरण शैली को जिसमें अनुप्रासों, उपमाओं और उत्प्रेक्षाओं की भङ्गी लग जाती है। अपनी कहानियों में हृदयेश जी ने वाण्य का अनुगमन किया है। हृदयेश जी के दो कहानी संग्रह हैं 'नन्दन निकुञ्ज' और 'वनमाला' उनको कुछ कहानियाँ हैं साधना, करुण कथा, प्रायश्चित्त, समर्पण, उन्मादिनी, शान्ति निकेतन, पर्यवसान।

जैनेन्द्रजी ने भी इस युग में कहानी लिखकर आधुनिक हिन्दी कहानी साहित्य में एक विशिष्ट और महत्त्वपूर्ण स्थान बना लिया है। उग्रजी और हृदयेश के समान जैनेन्द्रजी भी अपनी एक विशेष शैली को लेकर आए और उनकी शैली को दार्शनिक शैली का नाम दिया जाता है। वास्तविकता यह है कि वहाँ दार्शनिकता नहीं है, लेखक अपनी बात सीधे ढंग से न कहकर घुमा फिरा कर कुछ विचित्र ढंग से कहता है और विचार करने बैठ जाता है। फलतः हम कह देते हैं—ओह! दार्शनिकता भरी है। जैनेन्द्रजी ने अपने कहानी साहित्य में नारी को केन्द्र बनाया है। घटना और चरित्र का चक्र, नारी के चारों ओर घूमता है। कहानियों में लेखक ने नारी की व्यक्तिगत और सामाजिक समस्याओं को मनोवैज्ञानिक ढंग से पकड़ा है। नीति और अनीति क्या है, इसकी चिन्ता न करके जैनेन्द्रजी मनोविज्ञान के आधार पर चरित्र को घुमाते हैं। फलतः वे प्रायः असामाजिक हो जाते हैं। नारी में लेखक का अटूट विश्वास है और वह समाज की बागडोर नारी के हाथ में थमा देता है। वह ऊँचे स्तर से नारी का गौरव बखानता हुआ कहता है "पुरुष कुछ नहीं बनाता बिगाड़ता जो कुछ बनाती बिगाड़ती है स्त्री ही" (परख और स्पर्धा)। जैनेन्द्र कहानियों में असाधारण परिस्थितियों को उत्पन्न करने में बड़े कुशल हैं। उनके कहानी संग्रह हैं—वातायन, स्पर्धा, फाँसी, पाजेब, जय संधि, एक रात, दो चिड़ियाँ आदि।

पं० विनोदशंकर व्यास ने भी इस युग में कहानी लेखक के रूप में अपना स्थान सदा के लिए बना लिया है। आपकी कहानियाँ छुटी होती हैं किन्तु पात्र भी उनमें दो-चार ही हैं। उनमें कहानी के सभी आवश्यक गुण प्राप्त होते हैं। प्रसादजी

के समान आपने भाव प्रधान कहानियों का मृज्जन किया है। आपके कहानी संग्रह हैं—तूलिका, भूली बात, मधुकरी (२ भाग), नव पल्लव, उसकी कहानी, मणि दीप आदि। पं० जनार्दनप्रसाद भ्म 'द्विज' भी इस युग के ऐसे कहानीकार हैं जो विस्मृत न होंगे। आपकी कहानियों में करुण-निर्भर मुखरित हैं एवं उन्हें पढ़ते ही पाठक तुरन्त प्रभावित होकर भाव विभोर हो जाता है। ये कहानियाँ भाव प्रधान हैं और काव्य-रस से सम्पन्न हैं। किसलय, मालिका, मृदु दल, मधुमयी आदि आपके कहानी संग्रह हैं।

जैनेन्द्रजी के सदृश मनोविज्ञान की आधार-शिला पर यथार्थवादी कहानी-प्रासाद के निर्माण कर्ता अशेष एवं इलाचन्द्र जोशी इसी युग की देन हैं। अशेषजी की प्रत्येक कहानी में कोई राजनीतिक या सामाजिक चिन्तनगारी दीखेगी। वे किसी चरित्र को केन्द्र मान कर वह चिन्तनगारी उसमें फूँक देते हैं और कहानी का ढाँचा तय्यार करने लगते हैं। संघर्ष के बाह्य रूप से अन्तःसंघर्ष अधिक विस्तृत और महत्त्वपूर्ण है। एक ओर तो पीड़ित हृदय आशा-निराशा के झूले में झूलता हुआ पीड़ितों और शोषितों से सहानुभूति दिखाता है, तो दूसरी ओर भावुक हृदय उन आशा निराशाओं में भावना के रंग की कूची फेरता है। ये कहानियाँ चरित्र प्रज्ञान हैं अपनापन सबके सामने कभी छिपकर, कभी सुड़कर खोल देती हैं। रोज, हरसिंगार, विपथगा आदि उनकी कहानियाँ हैं। इसी प्रकार के मनोवैज्ञानिक कहानीकार हैं इलाचन्द्र जोशी जो प्रसाद के प्रभाव से पूर्ण हैं। उनकी पहली कहानी सजनवा १९२० ई० में निकली थी। तब से अनेक कहानियाँ जोशीजी लिख चुके हैं। जोशीजी की कहानियाँ अपनी पूरी कला का निखार लेकर सामने आती हैं। समाज के मध्यम एवं निम्न वर्ग को लेकर जोशीजी ने नैतिक आदर्शों का विश्लेषण किया है। जोशीजी कभी भी वास्तविकता एवं स्वाभाविकता को हाथ से नहीं जाने देते। आप प्रॉयड के आधार पर मनुष्य की वृत्तियों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करते हैं एवं मनुष्य के अहं को सामने लाते हैं, उपेक्षिता, चरणाँ की दासी, जीत या हार आदि उनकी कहानियाँ हैं।

इस युग ने अन्य अनेक कहानीकारों का भी दर्शन कराया जिनमें मुख्य हैं—बृन्दावनलाल वर्मा, भगवतीचरण वर्मा, ज्वालादत्त शर्मा, शिवपूजन सहाय, शिवनारायण द्विवेदी, डा० धनीराम प्रेम, पद्मलाल पन्नालाल बख्शी, प्रह्लाद अग्रवाल, मुक्त, सिध्दराम शरण गुप्त, श्री नान्धसिंह, श्रीराम शर्मा, निरालाजी, रावकृष्णदास, सद्गुरुदास आदि। कहानियों के भी कई वर्ग प्राप्त होते हैं जैसे—भावनात्मक कहानियाँ, आदर्श कहानियाँ, यथार्थवादी कहानियाँ, मनोवैज्ञानिक कहानियाँ, मनो विश्लेषणात्मक कहानियाँ।

प्रौढ़ काल १९३७ से आज तक—

प्रेमचन्दजी के लेखनी छोड़ने से हमारे आधुनिक युग का आरंभ होता है जो कहानी का प्रौढ़ काल है। पिछले युग के प्रायः सभी जीवित कहानी लेखक कहानी

क्षेत्र की शोभा वृद्धि कर रहे हैं। अश्वेत्यजी अपनी मनोविश्लेषणात्मक कहानी के साथ प्रभाववादी कहानी लिख रहे हैं। अश्वेत्यजी ने बहुत-सी कहानियाँ लिखी हैं विपथगा, परम्परा, कोठरी की बात, जयदोल आपके कहानी संग्रह प्रकाशित हुए हैं। पं० इलान्द्र जोशी भी बराबर कहानी लिख रहे हैं रोमांटिक और छाया, आहुति, दीवाली और होली, ऐतिहासिक कथाएँ आदि कहानी संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं।

इस युग के कहानी लेखकों में भगवतीप्रसाद वाजपेयी का महत्त्वपूर्ण स्थान है। वाजपेयीजी मनोविज्ञान के आधार पर आपका विकास दिखाते हैं और कथा को बहुत महत्त्व नहीं देते हैं। वाजपेयीजी की “मिठाई वाला” कहानी बहुत प्रसिद्धि पा चुकी है। हिलोर, पुष्करिणी, खाली बोटल उनके कहानी संग्रह हैं। भगवतीचरण वर्मा की कहानी बड़ी रोचक होती है। हास्य एवं व्यंग्य के छुट्टे पाठक के हृदय को सींचने चलते हैं। यही वर्माजी की भाव प्रधान कहानियों की विशेषता है। इनमें पात्रों की संख्या कम होती है। मानव मन के असंतोष ज़ोम, दुख, ग्लानि, दर्द, कराह का चित्रण इनमें मिलेगा। इंस्टालमेंट, दो बाँके, आपके कहानी संग्रह हैं।

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार ने भी कहानी क्षेत्र में बहुत प्रसिद्धि पाई है। लेखक कहानियों में दैनिक जीवन को अति सामान्य घटनाओं को चुन कर प्रभाव पैदा करता है। प्रभाव प्रधान कहानियों में विद्यालंकारजी का बड़ा ही महत्त्वपूर्ण स्थान है। कई भिन्न चित्रों का खींचकर लेखक उन्हें जाँड़ देता है, बस कहानी तय्यार है। चन्द्रकला, अभाव—विद्यालंकारजी के कहानी संग्रह हैं। आपकी कुछ कहानियाँ हैं—काम-काज, क ख ग, ताँगे वाला, डाकू, चौबीस घंटे, एक सप्ताह आदि। कमलाकान्त वर्मा ने कहानियों की संख्या पर ध्यान नहीं दिया है, उत्कृष्टता पर दिया है। लेखक हमें विश्वास के साथ जीवन की साधारण गतियों में ले चलता है, सहसा कुछ असाधारण देकर अदृश्य हो जाता है और हम खड़े देखते रह जाते हैं, कि यह क्या है? इनकी कहानी “वाजी” इसी कला के कारण प्रसिद्धि पा चुकी है, खंडहर, तकली, पगदंडी आदि ऐसी ही कहानियाँ हैं। उपेन्द्रनाथ अशक, प्रेमचन्द एवं सुदर्शन की भौति उर्वू से हिन्दी में आए हैं। अशकजी ने भाषा शैली भी प्रेमचन्द-सुदर्शन की अपनवाई है। बातावरण चित्रण में अशकजी विशेष दक्ष हैं। अशकजी हमारे जैसे मानवों को हमारे बीच छोड़ देने हैं, उनसे हम परिचित हैं, उनके सुख-दुख में हँसते-रोते हैं। इसमें सहायक है उनकी सरल भाषा। उनके कहानी संग्रह हैं—पिंजरा, निशानियाँ इत्यादि।

यशपाल जी पूरे यश के साथ हिन्दी क्षितिज पर उदय हुए हैं। आपने बहुत बड़ी मात्रा में कहानियाँ लिख डाली हैं और अभिशप्त, वो दुनिया, ज्ञान वान, तर्क का तूफान, पिंजड़े की उड़ान, आहुतियाँ, गम्मागुन चिन्तारी, फलों का कुर्ता, धर्म युद्ध, उत्तराधिकारी, चित्त का शीर्षक आदि संग्रह हैं। यशपालजी प्रचारवादी कहानीकार

हैं और कहानियों के द्वारा साम्यवाद के सुन्दर चित्र सामने रख देते हैं। कभी-कभी प्रचार के अतिरेक से कला को धक्का भी लग जाता है। यशपाल को जीवन और जगत का बड़ा अनुभव है जो उनकी कहानियों में बोलता है। मोहनलाल महतो वियोगी से संख्या में तो कहानियाँ बहुत अधिक नहीं लिखी हैं किन्तु वे एक नवीन शैली को लेकर चले हैं। चन्द्रगुप्त विद्यालंकार के ममान आपकी कहानियाँ भी प्रभाववादी हैं किन्तु अन्तर यह है कि आप एक मुख्य भाव को लेकर पुराण कथा का रूप देते हैं और भिन्न-भिन्न चित्रों से एक सामूहिक प्रभाव उत्पन्न करते हैं। आपकी कुछ सामाजिक कहानियाँ बड़ी मार्मिक हैं। कवि का कुञ्ज रूप कहानियों में आ गया है और कहानियाँ सरलता ग्रहण कर लेती हैं। बीच-बीच के वर्णन बड़े काव्यमय हैं।

सत्यजीवन वर्मा भारतीय ने कहानियाँ थोड़ी ही लिखी हैं किन्तु वे अनुभव एवं कला से पूर्ण हैं। भारतीयजीने पशु जगत से सम्बद्ध अनेक सुन्दर कहानियाँ हिन्दी को दी हैं जिनमें पिशु-मनोविज्ञान की सुन्दर झलक मिलती है। ये कहानियाँ बड़ी मार्मिक हैं। पशु जगत से सम्बद्ध होते हुए भी ये सजीव, स्वाभाविक एवं मनोरंजक हैं। कहानियों में मानवी सहानुभूति को लक्ष्य बनाया गया है। भारतीयता के दर्शन वहाँ होते ही हैं। आपके कहानी संग्रह हैं—मिस ३५ का पति निर्वाचन, सुनसुन, आख्यानमयी, गृहिणी, भूकम्प। भारतीयजी की कहानी “सुनसुन” को बड़ी प्रसिद्धि मिली है। पं० सद्गुरुशरण अवस्थी की कहानियों में अन्तर्जगत का सुन्दर विश्लेषण मिलता है। बीच-बीच में व्यंग्य, मनोहर वर्णन और विचार बहुलता का पुट है। ‘फूटा शीशा’ संग्रह की कहानियाँ इन विशेषताओं से भरी हैं। रमाप्रसाद विल्डियाल ‘पहाड़ी’ अपनी कहानियों में यौन भावना एवं मनोविज्ञान के पुट से चरित्रों को चमका देते हैं। कहानियों का अन्त बड़ा आकर्षक और कलात्मक है। सड़क पर, वरगद की जड़ें, आदि कई संग्रह पहाड़ी जी के प्रकाशित हो चुके हैं।

हिन्दी में कहानी साहित्य आज बड़ी लम्बी डगों भर रहा है और सैकड़ों कहानीकार इसकी शोभा वृद्धि कर रहे हैं जिनमें से कुछ के नाम हैं—ब्रजमोहन गुप्त, देवेन्द्र सत्यार्थी, नरेन्द्र, अमृतराय, राजेश्वरप्रसाद सिंह, रामचन्द्र टंडन, रायकृष्णदेव गर्ग, द्विन्दु ब्रह्मचारी, रंगेय राघव, रामचन्द्र श्रीवास्तव ‘चन्द्र’, ब्रजकिशोर नारायण, विष्णु प्रभाकर अथवा प्रभाकर माचवे, अंचल, यातिप्रसाद वर्मा, वीरेन्द्रकुमार, मोहनलाल उपाध्याय, जिज्ञासु अनन्तप्रसाद विद्यार्थी, मुकुल, सुशील, सुधांशु, वाचस्पति पाठक, इन्द्रकुमार मिश्रा, अक्षय इंदर रायपुरी, आनन्दीप्रसाद श्रीवास्तव, अनन्तगोपाल शेवडे, धर्मवीर, माधव, रघुवीरसिंह, ऋषभचरण जैन, कृष्णानन्द गुप्त, कन्हैयासिंह, नलिन, कृष्णलाल वर्मा, किशोर राहू, रघुवंश, वसल, मोहनसिंह सेंगर, बलदेवप्रसाद मिश्र, देवीदयाल, रामप्रताप, व्यथित, द्वितीन्द्रमोहन मिश्र, नानकचन्द टंडन, जितेन्द्रनाथ,

विष्णु प्रभाकर, मन्मथ गुप्त, विनायक राव, मार्कण्डेय, राजेन्द्र, चन्द्रकिरण सोनरिक्ता, शकुन्तला, रमेश जोशी, निर्मलचन्द्र, विपुलादेवी, नन्दकुमार इत्यादि ।

प्रेमचन्दकाल और आज की कहानी में बहुत बड़ा अन्तर आ गया है । संसार की राजनीतिक हलचलों ने कहानीकारों के हृदयों को हिलाया है, विशेषकर रूस की साम्यवादी विचारधारा ने । काव्य क्षेत्र में प्रगतिवाद के रूप में इसने प्रवेश किया । कहानी के क्षेत्र में भी इसको जिह्वा मिली है, प्रधानतया यशपाल का कहानियों में । मनोविज्ञान एवं मनोविश्लेषण ने कहानी क्षेत्र में अगद के पैर जमा लिए हैं और प्रायः सभी कहानीकार इनके नीचे बैठकर कहानी के पात्रों को देखते हैं । साथ ही फ्रायड का प्रभाव भी कहानियों में परिलक्षित होता है । इसके फलस्वरूप कहानी की घटनाओं के षटोप में क्षीणता आई है, और चरित्रों पर ध्यान अधिक केन्द्रित हुआ है । जैनेन्द्र की 'मास्टरजी' एवं 'एक रात', अज्ञेय की 'राज' एवं पठार का धीराज, इलाचन्द्र जोशी की "मैं, मेरी डायरी के नीरव पृष्ठ" में ये विशेषताएँ देखी जा सकती हैं । अज्ञेयजी मनोग्रन्थियों के विश्लेषण पर विशेष ध्यान देते हैं ।

आज की कहानी में सांकेतिकता, बिम्ब विधान एवं प्रतीक योजना—ये तीन विशेषताएँ देखने को मिलेंगी । सांकेतिकता का प्रयोग केवल अन्त में या किसी विशेष स्थल पर नहीं होता, कहानी के पूरे ढाँचे में इधर-उधर विखरा मिलता है । इससे प्रभावोत्पादन में विशेष सहायता, कहानी लेखक को मिल जाती है । निर्मल वर्मा की कहानी परिन्दे, कमलेश्वर की 'पानी की तस्वीर' में सांकेतिकता देखी जा सकती है । अन्तर्द्वन्द्व आज भी कहानी में मिलेंगे, किन्तु कहानीकार प्रयास पूर्वक विशेष विशेष स्थलों पर इन अन्तर्द्वन्द्वों का चित्रण नहीं करता है वरन् स्वाभाविक रूप से ये अनायास कहानी में आ जाते हैं । इससे कहानी अधिक सजीव एवं स्वाभाविक हो उठी है । अमरकान्त की कहानी डिग्टी कलमटरी एवं अज्ञेय की कोठरी की बात में यह विशेषता देखी जा सकती है । कहानी में प्रतीकों का प्रयोग भी बराबर हो रहा है । यह विचित्र बात है । अजित कुमार की भुके गर्दन वाला ऊँट, शेखर जोशी की कोसी का घरवार एवं निर्मल वर्मा की दहलीज में बिम्बों की प्रेषणीयता प्राप्त होती है । कविता के प्रशंगवाद की भाँति कहानी में भी रूप विधान के अनेक प्रयोग हो रहे हैं । इससे कहानी कला का सौंदर्य बढ़ा है । कहानीकार तरह-तरह के कलात्मक प्रयोग करके कहानी के कलेवर को संवार रहे हैं । नई कविता की तरह आज की कहानी को नई कहानी कहने का फौशन भी चला है । यह कहना ही पड़ेगा कि आज की कहानी की गति तीव्र है, उसका रूप सुधरा है, उसमें जवानी आई है और वह समृद्ध साहित्यांग का रूप ले रही है ।

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions and activities. It emphasizes that proper record-keeping is essential for transparency and accountability, particularly in the context of public administration and financial management. The text notes that without reliable records, it becomes difficult to track expenditures, identify inefficiencies, and ensure that resources are being used effectively for the benefit of the community.

2. The second part of the document addresses the challenges associated with data collection and analysis. It highlights that while modern technology offers powerful tools for data management, the quality and consistency of the data itself can be a significant barrier. Incomplete or outdated information can lead to flawed conclusions and poor decision-making. The document suggests that regular audits and updates to data systems are necessary to maintain the integrity and relevance of the information being used.

3. The third part of the document focuses on the role of communication and collaboration in achieving organizational goals. It argues that siloed departments and a lack of clear communication channels can hinder progress and create unnecessary delays. Encouraging open dialogue and fostering a culture of teamwork are presented as key strategies for overcoming these obstacles. The text also mentions the importance of regular reporting and updates to keep all stakeholders informed of the current status and any emerging issues.

4. The final part of the document provides a summary of the key findings and offers recommendations for future action. It reiterates the need for a strong foundation of accurate data, effective communication, and a commitment to continuous improvement. The document concludes by stating that while the path forward may be challenging, a proactive and collaborative approach is essential for long-term success and the achievement of the organization's mission.

निबंध घाट

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions and activities. It emphasizes that proper record-keeping is essential for transparency and accountability, particularly in financial matters. The text notes that without clear records, it becomes difficult to track expenses, revenues, and other critical data points.

2. The second section focuses on the role of technology in modern record-keeping. It highlights how digital tools and software solutions can significantly improve the efficiency and accuracy of data management. The author suggests that organizations should invest in reliable technology to streamline their processes and reduce the risk of human error.

3. The third part of the document addresses the challenges associated with data security and privacy. It stresses that as organizations collect and store more information, they must also take robust measures to protect this data from unauthorized access and breaches. The text provides several recommendations for implementing strong security protocols and ensuring compliance with relevant regulations.

4. The final section discusses the importance of regular audits and reviews. It explains that periodic assessments of records and processes are necessary to identify any discrepancies, inefficiencies, or areas for improvement. The author encourages organizations to establish a culture of continuous improvement and to involve all stakeholders in the audit process.

निबंध और हिन्दी में उसका विकास

निबंध शब्द संस्कृत से आया है और ऐसे (Essay) का पर्याय माना जाता है। संस्कृत से यह शब्द मात्र ग्रहण किया गया है अन्यथा संस्कृत में निबंध जैसी कोई गद्य-विधा नहीं है। उपन्यास की नाई निबंध भी पश्चिम की देन है और फ्रांसीसी सज्जन मोंटेन इसके जन्मदाता थे जिनका निबंध संग्रह १५८० में प्रकाशित हुआ था। पहिले हिन्दी में निबंध जैसी कृतियों के लिए कई शब्द प्रचलित थे और कुछ अब भी हैं। प्रभाकर परीक्षा के लिए वा० गुलावराय का निबंध संग्रह “प्रबंध प्रभाकर” प्रसिद्ध है। एक अन्य संग्रह “प्रबंध प्रकाश” भी चलता था। पंजाब में ‘प्रस्ताव’ शब्द भी निबंध के लिए चला था किन्तु अब यह निबंध के पर्याय रूप में कहीं व्यवहृत नहीं होता, केवल कुछ पुराने पंजाबी अध्यापक अब भी इसके मोह में अपना मत दे दिया करते हैं। ‘संदर्भ’ भी निबंध के लिए प्रयुक्त हुआ था। अब इसका प्रयोग इस अर्थ में नहीं होता है। आज निबंध के प्रतिद्वन्द्वी रूप में दो शब्द हैं, प्रबंध और लेख। धीरे-धीरे तीनों का क्षेत्र बनता जा रहा है। आज ऐसे के लिए निबंध शब्द रूढ़ हो चुका है। शोधमय एवं गम्भीर सैद्धान्तिक विस्तृत निबंध को ‘प्रबंध’ कहते हैं। प्रबंध ट्रीटाइज (Treatise) एवं थीसिस (Thesis) के लिए प्रयुक्त हो रहा है। हाँ, लेख और निबंध पर्याय रूप में प्रयुक्त हो जाते हैं। किन्तु निबंध और लेख में अन्तर है। निबंध एक साहित्यिक गद्य-विधा है जिसमें लेखक का व्यक्तित्व सदा खड़ा रहता है। लेख, गद्यविधा तो अवश्य है किन्तु इसमें साहित्यिकता पर बल नहीं होता है और इसमें विषय पर अधिक बल रहता है। भौगोलिक, ऐतिहासिक, वैज्ञानिक वस्तुओं पर लिखी गद्य-विधाएँ लेख होंगी, निबंध नहीं। हाँ, यदि किसी लेख में साहित्यिकता सजा दी गई तो वह लेख हो जाएगा। पत्रिकाओं में प्रायः लेख ही छपते हैं, निबंध तो कभी-कभी स्थान पाते हैं। लेख का उद्देश्य है, पाठकों को सूचनाएँ देना और विषय के संबंध में विस्तार से कुछ बताना। निबंध में निबंधकार साहित्यिकता भरता है, कला का रूप संवारता है और अपनी बात कहता है।

निबंध की अनेक परिभाषाएँ दी गई हैं। अश्विनी विद्वानों की परिभाषा और हिन्दी के कुछ विद्वानों की परिभाषा में पर्याप्त अन्तर आ गया है। मोंटेन के अनुसार निबंध में लेखक का आत्म प्रकाशन होता है। इर्शादिए एडीसन ने मोंटेन को

संसार में सबसे बड़ा आत्माभिमान माना है।^१ वेकन ने निबंध को विकीर्ण चिन्तन (dispersed meditation) कहा है। निबंध के लिए डा० जान्सन की परिभाषा परम प्रसिद्ध है। डा० जान्सन ने निबंध को मन की शैथिल्यपूर्ण उच्छृंखल उद्भावना माना है जिसमें व्यवस्था का अभाव हो और जो मन में आए कहा जाय।^२ श्री अलैक्जेंडर स्मिथ निबंध को गीति के समान आत्म व्यंजक, व्यंग्यात्मक, एवं सनक से भरा मानते हैं। साथ ही वे यह भी स्वीकार करने हैं कि वह किसी एक मानसिक वृत्ति के चारों ओर चिपका हुआ हो और गम्भीरता लिए रहे।^३ हडसन ने निबंध को “व्यक्तिपरक” माना है। डब्ल्यू० ऐल० कैल्स निबंध को पारस्परिक वार्त्तालाप का रूप मानते हैं। इनके मत में निबंधकार पाठकों से बातें करता है। गर्डनर महोदय का कहना है कि निबंध में विषय को महत्त्व नहीं मिलता है। विषय कुछ भी हो सकता है महत्त्व है वैयक्तिकता का।

पश्चिमी विद्वानों की इन परिभाषाओं के प्रकाश में यह कहा जा सकता है कि पश्चिमी विद्वान् उसी गद्य-विधा को निबंध (या ऐसै) मानते हैं जिसमें निम्नलिखित चार गुण हों :—

- (१) वैयक्तिकता
- (२) शैथिल्य
- (३) संक्षेप
- (४) मनोरंजक शैली

डा० श्याम सुन्दर दास ने भी पश्चिमी लक्ष्यों वाले निबंधों को ही निबंध की संज्ञा दी है एवं शैथिल्य को निबंध का प्रधान स्तंभ माना है। यहाँ ध्यान में रखने की बात है कि आचार्य शुक्ल कसावट को निबंध का प्राण मान रहे थे। डा० श्याम सुन्दर दास ने कहा “वास्तव में निबंध की शिथिल शैली अत्यधिक प्रभावशालिनी होनी चाहिए। बौद्धिक विचारों की शुष्कता और दुरुहता को दूर करने के लिए निबंध लेखकों का यह प्रधान साधन है जिससे वे पाठकों के हृदय को अपनी ओर लगा सकें। उन्हें शैथिल्यपूर्ण हल्का वातावरण बनाना कला की दृष्टि से आवश्यक होता है।” इन लक्ष्यों से युक्त निबंध भारतेन्दु युग में ही लिखे गए। उस युग

-
१. The most eminent egoist that ever appeared in the world.
 २. It is a loose sally of mind, an irregular, ill-digested piece, not a regular and orderly performance.
 ३. The Essay as a literary form resembles the lyric in so far as it is moulded by some central mood, whimsical, serious or satirical.

के निबंधकारों ने मस्ती में भरकर अपने पूरे व्यक्तित्व के साथ अपनी मनोरंजक शैलियों में छोटे-छोटे निबंध लिखे। जिन्हें हम वास्तविक निबंध कह सकते हैं वे उसी युग में लिखे गए। कसावट भरे विचारान्मक निबंधों को भी निबंध कह सकते हैं किन्तु वे बंधन रहित निबंध की प्राकृतिक मत्ता से कुछ दूर हट जाते हैं। कसावट भरे ऐसे निबंध भारतेन्दु युग में कम लिखे गए हैं। प्रबंधों की संख्या तो अत्यल्प है। भारतेन्दु जी का 'नाटक' प्रबंध है। उनके ऐतिहासिक एवं धार्मिक विषयों से सम्बद्ध लेख^१ हैं, निबंध नहीं। उन्होंने कुछ निबंध भी लिखे हैं। ये दो प्रकार के हैं—गंभीर^२ और हलके^३। हलके निबंध ही वास्तविक निबंध हैं जिनमें निबंध के लक्षण प्राप्त होते हैं। इस युग के निबंधकारों में पं० प्रताप नारायण मिश्र का नाम सबसे प्रथम उल्लेखनीय है। मिश्र जी के निबंधों में वैयक्तिकता और शैथिल्य के भरपूर दर्शन होते हैं और इन निबंधों की शैली बड़ी मनोरंजक है। निबंध के सभी लक्षण इनके निबंधों में प्राप्त होते हैं। पं० प्रताप नारायण मिश्र ने धार्मिक,^४ सामाजिक,^५ राष्ट्रीय^६ एवं उन्मुक्त^७ निबंध लिखे। आलोचनाएँ^८ उन्होंने कम लिखी हैं। मिश्र जी अपने विनोदी स्वभाव और हास्यात्मक शैली के लिए प्रसिद्ध हैं। पं० बालकृष्णभट्ट ने इस युग के निबंधकारों में सबसे ऊँचा स्थान प्राप्त कर लिया है। इन्होंने विचारात्मक एवं भावात्मक दोनों प्रकार के निबंध लिखे हैं। भट्ट जी के निबंध संग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। भट्ट जी की भाषा प्रौढ़ और संस्कृत मिश्रित है। भट्ट जी के विचारात्मक निबंधों में सामाजिक^९ धार्मिक,^{१०} साहित्यिक^{११} और जीवनोपयोगी^{१२} निबंध लिखे हैं। भट्ट जी ने कथात्मक

१. बूंदी का राजवंश, वेदशाह दर्पण, रामायण का समय, कातिक नैमित्तिक कृत्य, मार्गशीर्ष महिमा, पुरुषोत्तम गास विधान।
२. वैश्यावता और भारतवर्ष।
३. स्वर्ग में विचार सभा का अधिवेशन, पाँचवें प्रियम्बर, लेबी प्राण लेबी।
४. शिवमूर्ति, गंगाजी।
५. होली है, पंचपरमेश्वर, किस पर्व में किसकी बन आती है, किस पर्व में किस पर श्राकत आती है।
६. धरती माता, रवतंत्र, खुशामद।
७. धोखा, आप, बात, परीक्षा, वृद्ध, युवावस्था, स्त्री, ट, दो, दाँत, भौ, ककराष्टक।
८. खड़ी बोली का पत्र।
९. काम और नाम साथ-साथ चलते हैं। ग्राम्य जीवन, पुरातन और आधुनिक सभ्यता, लोक-पेपरा, परम्परा।
१०. भक्ति।
११. रसाभास, लपमा।
१२. आत्मा स्वयं, आत्मा निर्गोचर, आत्मा, कर्तव्य परायण, कर्णामृत या कर्णकण्ड, चढ़ती जवानी की उमंग, रङ और पवित्र भग, प्रकृति के अनुसार जीवन-सरण, वासचोत, मन के गुण, मनुष्य जीवन की साधकता, गहरा।

निबंध भी लिखे हैं^१ किन्तु उनकी ख्याति है उनके भावात्मक एवं उन्मुक्त निबंधों के लिए^२। भट्ट जी के निबंधों की भाषा प्रौढ़ और प्रवाहमय है। वे अपने निबंधों को अलंकारों और उदाहरणों से खूब सजाते हैं। वदरी नारायण चौधरी प्रेमघन भी इस युग के एक प्रमुख निबंधकार हैं। प्रेमघनजी के निबंध अपनी एक अलग विशेषता रखते हैं और वह विशेषता है 'भंगीलापन'। प्रेमघन जी ने अपने निबंधों का भरपूर श्रृंगार किया। ये 'कलम की करामात' दिखाने में विश्वास करते थे। प्रेमघन जी ने 'आनन्द कादम्बिनी' और 'नागरी नीरद' दो पत्र निकाले जिनमें इनके लेख और निबंध छपे थे। ६० रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में "ये गद्य रचना को एक कला के रूप में ग्रहण करने वाले—कलम की कारीगरी समझने वाले लेखक थे।"^३ उनके वाक्य निर्माण का एक उदाहरण है "दोनों दलों की दलदली में दलपती का विचार भी दलदल में फँस रहा।" उनके कुछ निबंधों के नाम हैं—हिन्दी भाषा का विकास, नेशनल कांग्रेस की दुर्दशा, पूर्ण पावस, उत्साह आलम्बन, जन्मभूमि, हमारी मसहरी, हमारी दिनचर्या, फाल्गुन, मित्र, ऋतु-वर्णन इत्यादि। पंडित अम्बिकादत्त व्यास संस्कृत के धुरन्धर पंडित थे किन्तु उन्होंने अपने निबंधों को क्लिष्टता की भाँड़ी से बचाया और उन्हें सरलता एवं सुबोधता से सम्पन्न किया। उनके कुछ निबंध हैं—धैर्य, क्षमा, आनवास, नगर वास आदि। राधाचरण गोश्वामी ने अपने निबंधों^४ में व्यंग्य को खूब भरा है। इन निबंधकारों के अतिरिक्त इस काल के अन्य निबंधकार लाला श्री निवासदास, टाकुर जगमोहन सिंह, पंडित भीमसेन शर्मा, लाला काशीनाथ खत्री, हैं जिन्होंने निबंध साहित्य का कोष भरा। हिन्दी साहित्य में निबंध की दृष्टि से भारतेन्दु युग सबसे अधिक महत्वपूर्ण है। निबंध के भिन्न-भिन्न स्वरूपों का जो स्वाभाविक और सरल रूप उस काल में देखने को मिलता है वैसा आधुनिक युग में भी नहीं पनपा है। वास्तविक निबंध उसी युग में प्रचुर मात्रा में लिखे गए। डा० राम विलास शर्मा का यह कथन ठीक ही है कि "जितनी सफलता भारतेन्दु युग के लेखकों को निबंध रचना में मिली उतनी कविता और नाटक में नहीं मिली।"^५

१. नहीं, नई सभ्यता की बानगी, कदर रूम की एक नकल, दंभाख्यान, एक अशरफी का आत्म वृत्तान्त।
२. चन्द्रोदय, चढ़ती उमर, कौआपरी और आशिकतन, ईश्वर भी क्या ठठोल है, अॉस, चली सो चली, जबान, ढोल के भीतर पोल, दल का अगुना, पत्नीस्तव, माधुर्य, पुरुष अहेरी की रिश्था, अहेर, नए तरह का जनून, चलन, चलन की गुलामी, लौ लगी रहे, संसार कमी एक सा न रहा, हाकिम और उनकी हिकमत।
३. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४६६
४. यमपुरी की बाना, स्वर्ग की सैर।
५. भारतेन्दु युग, पृ० ६५

मध्ययुग या द्विवेदीयुग (१६०३-१६३०)

श्री महावीर प्रसाद जी द्विवेदी के सरस्वती सम्पादन काल (१६०३ ई०) से निबंध साहित्य ने एक नया मोड़ लिया और तभी से निबंध का मध्य युग प्रारम्भ होता है। भारतेन्दु युग में लेखकों ने लेखनी ढोड़ाने और भाषा के साथ मनमानी स्वतंत्रता वरतने की पूरी छूट ले ली थी। पं० महावीर प्रसाद जी द्विवेदी ने इस पर अक्रुश लगाया और भाषा में शुद्धता और संयम लाने का भरपूर प्रयास किया। उनकी “सरस्वती” पत्रिका ने लेखकों को सावधान किया कि भाषा का सोच समझ कर प्रयोग कीजिए। सरस्वती के सम्पादन काल में पं० महावीर प्रसाद जी द्विवेदी ने अनेक निबंध लिखे। इनके निबंधों की विशेषता है अर्थ स्पष्टता और सुबोधता। ये प्रयास करते थे कि अपनी बात को पूर्णतया स्पष्ट कर दिया जाय। फलतः वाक्यों का भी ये बड़ा ध्यान रखते थे। पं० महावीर प्रसाद जी ने नाट्य शास्त्र नामक प्रबंध दिया और अनेक साहित्यिक निबंध लिखे।^१ ‘जयपुर’, ‘नैपाल’, पेड़ पौधों की चेतना शक्ति, रोग परीक्षा यंत्र जैसी रचनाएँ लेख ही कहीं जायेंगी। द्विवेदी जी ने वर्णनात्मक,^२ विवरणात्मक^३ और भावात्मक^४ निबंध भी लिखे। इस युग के दूसरे प्रमुख निबंधकार हैं श्री माधव प्रसाद जी मिश्र जो अपने ‘रामलीला’ नामक भावात्मक निबंध^५ के लिए प्रसिद्ध हैं इनके निबंध प्रधानतया विचारात्मक^६ हैं और वे प्रबंध की कोटि का स्पर्श करते हैं। इनमें मिश्र जी ने संस्कृत मयी शुद्ध भाषा का प्रयोग किया है।

पं० गोविन्द नारायण जी मिश्र भी इस युग के एक प्रसिद्ध प्राप्त निबंधकार हैं। इन्होंने प्रयास किया कि मैं हिन्दी को वाण और दंडी की शैली दूँ और फलतः इनके निबंधों में शब्द-शृंगार को प्रधानता मिलेगी। इनके निबंध सारसुधा निधि, उचित वक्ता और धर्म-दिवाकर नामक पत्रों में छुपे थे। इनके कुछ निबंधों के नाम हैं—कवि और चित्रकार, प्राकृत विचार, विभक्ति विचार, पङ्कतु वर्णन, आत्माराम की टेंटे। विचारात्मक निबंधकारों में बाबू श्याम सुन्दर दास जी का स्थान भी प्रमुख है किन्तु ये निबंध, आलोचनात्मक ही अधिक हैं। परिस्थितियों ने बाबू साहब से आलोचनाएँ एवं निबंध लिखवाए क्योंकि उन दिनों उच्च कक्षा के छात्रों के लिए सामग्री का

१. कवि और कविता, उपन्यास रहस्य, साहित्य की महत्ता, भाषा और व्याकरण, कवि बनने के लिए सागौन साधन।
२. आगरे की शाही इमारतें, दमयन्ती का चंद्रोपालम्भ, लोभ, क्रोध, हजारों वर्ष पुराने खंडहर
३. ईस संदेश।
४. प्रभात सुषमा, दमयन्ती का चंद्रोपालम्भ।
५. ऐसे अन्ध निबंध—धृति, क्षमा, सब सिद्धी हो गया।
६. बेबर का भ्रम, काव्यालोचन, श्री वैष्णव संप्रदाय।

अभाव था। भाषा इनकी शुद्ध और संस्कृत प्रधान है और शैली है अध्यापकी। बाबू साहब संच-संचकर उर्दू शब्दों को खदेड़ते थे। बाबू साहब ने जटिलता और उर्वधता को भी दूर रखने का प्रयास किया है यद्यपि उनकी आलोचनाओं में कहीं-कहीं वे आ बंटी हैं। आपके निबंधों का प्रधान क्षेत्र साहित्य ही है और अधिकांश निबंध, निबंध न होकर समीक्षाएँ अथवा आलोचनाएँ बन गई हैं और प्रबंध के पास जाकर बैठ जाती हैं जैसे तुलसीदास, सरदार, हमारी भाषा। द्विवेदी युग के एक प्रमुख निबंधकार हैं बाबू वाल मुकुन्द गुप्त जिन्होंने प्रवाहमयी, सजीव और व्यंग्य प्रधान भाषा के बल पर निबंधों में सरलता, मनोरंजकता और वैयक्तिकता का समावेश किया है। इनके अधिकांश निबंध “भारत मित्र” में छपे थे। बाबू वालमुकुन्द गुप्त के “शिव शंभु के चिट्ठे” से हिन्दी के उच्च कक्षा के छात्र एवं अध्ययनशील पाठक परिचित हैं। ‘शिव शंभु’, बाबू साहब का छद्म नाम था। इस चिट्ठे में ‘बनाम लार्ड कर्जन’, श्रीमान् का स्वागत, बैसराय का कर्त्तव्य, आशा का अंत, वंग विच्छेद, एक दुराशा, इत्यादि भाव प्रधान निबंध हैं। इस युग के एक निबंधकार ने छै निबंध लिखकर हिन्दी साहित्य में स्थायी स्थान बना लिया है एवं औरों की अपेक्षा अधिक मान पाया है। ये निबंधकार है सरदार पूर्णसिंह और इनके छै भावात्मक निबंध हैं—सन्धी बीरता, आचरण की सभ्यता, मजदूरी और प्रेम, पवित्रता, कन्यादान और अमेरिका का सस्त जोगी वाल्ट हिट मैन। इन निबंधों में सरदार साहब के भावों के साथ-साथ भाषा उछलती और नृत्य करती है। पश्चिमी निबंध की पूरी शिल्पविधि सरदार पूर्णसिंह के निबंधों में प्राप्त होती है। अभिव्यंजना की पूर्ण शक्ति के साथ-साथ भावों और विचारों का प्रवाह सरदार जी में देखा जा सकता है। आगे इसी प्रवाहपूर्ण शैली को पं० पद्म सिंह शर्मा ने अपनाते का प्रयास किया। शर्मा जी की भाषा भी उछलती चलती है। किन्तु साथ ही उसमें है भाषा का शृंगार और संस्कृत और उर्दू की छटा। शर्मा जी हिन्दी उर्दू, संस्कृत, फारसी, पाली, प्राकृत के अतिरिक्त कई अन्य भारतीय भाषाओं के विद्वान् थे। और उनकी यह विद्वत्ता उनके निबंधों में बोलती है। शर्मा जी लिखते हैं विचार प्रधान निबंध किन्तु भाषा के कारण वे भावात्मक निबंध से बन जाते हैं। शर्मा जी के तीन निबन्ध संग्रह प्रकाशित हुए हैं; हिन्दी, उर्दू और हिन्दुस्तानी, पद्मपराग एवं प्रबंध मंजरी। ‘उसने कहा था’ नामक कहानी के यशस्वी लेखक पं० चन्द्रधर शर्मा भी इस युग के निबन्धकार थे। इनके निबन्धों में विनोद का पुट प्राप्त होता है। साथ ही उनमें सरलता और भावात्मकता के दर्शन भी होते हैं। फलतः गुलेरी जी भावात्मक निबन्धकारों की कोटि में आते हैं। कहानियों की नाई गुलेरी जी के निबन्ध बहुत थोड़े हैं; कछुआ धर्म, भारेलि माहि कुठांव, संगीत। द्विवेदी युग के निबन्धकारों की संख्या काफी बड़ी है। अनेक निबन्धकार तो उस काल से आधुनिक युग में भी अनवरत अपनी लेखनी चला रहे हैं। द्विवेदी युग के कुछ

निबन्धकार हैं—गोपाल राम गहमरी, जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी, सत्यदेव स्वामी, मिश्र वन्धु, देवेन्द्र प्रसाद जैन, जगदीश भा, पं० गंगाप्रसाद अग्निहोत्री, मोहनलाल विष्णु-लाल पंड्या, यशोदानन्दन अखौरी, लक्ष्मण गोविन्द ओठले, चतुर्भुज श्रीदीच्य, मन्नन द्विवेदी इत्यादि ।

आधुनिक युग (१९३० से आज तक)

जिस प्रकार १९०३ ई० में पं० महावीर प्रसाद जी द्विवेदी के सरस्वती सम्पादन से मध्य युग का प्रारंभ हुआ, उसी प्रकार पं० रामचन्द्र शुक्ल ने १९३० ई० में निबन्ध क्षेत्र में प्रवेश करके आधुनिक युग का सूत्रपात किया । इसी समय के लगभग पं० महावीर प्रसाद जी द्विवेदी के कई निबन्ध संग्रह^१ प्रकाशित हुए जिनसे मध्य युग की समाप्ति की सूचना मिलती है । आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल का प्रथम निबन्ध संग्रह^२ इसी समय प्रकाश में आया । आचार्य शुक्ल के प्रवेश ने हिन्दी निबन्ध धारा को एक जवरदस्त मोड़ दिया है । मध्यकाल या द्विवेदी काल में आदि काल की वैयक्तिकता, मनोरंजन, मस्ती, शैथिल्य एवं कल्पना से भरे निबन्ध लिखे जा रहे थे । पं० रामचन्द्र शुक्ल ने निबन्ध क्षेत्र में आकर वैयक्तिकता की परिभाषा बदल दी और शैथिल्य की भर्त्सना कर कसावटपूर्ण विचारात्मक निबन्धों को ऊँचा स्थान दिया । अंग्रेजी में भी आरंभ से दो धाराएँ मिलती हैं । प्रथम धारा के निबन्धकार मौनटेन को आदर्श मान कर अपने निबन्धों में वैयक्तिकता, शैथिल्य, कल्पना और मनोरंजन भर रहे थे ।^३ हमने अपने निबन्ध का आरंभ इसी प्रकार के निबन्धों की परिभाषाओं से किया है, क्योंकि आदि या भारतेन्दु युग में इसी प्रकार के निबन्धों के लिखने पर जोर था । अंग्रेजी में गंभीर एवं चिन्तनपूर्ण निबन्धों की दूसरी धारा भी आरंभ से प्रवाहित मिलती है ।^४ चिन्तन और विचारों की प्रधानता होते हुए भी इनमें विषय और विचारों की कसावट नहीं है जो आचार्य शुक्ल ने प्रतिपादित की । यहाँ तक कि चिन्तनशील एवं गम्भीर वेकन भी निबन्ध को “विकीर्ण चिन्तन” मानता है । पं० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास (१९३० ई०) में वैयक्तिकता की व्याख्या करते हुए कहा “आधुनिक पाश्चात्य लक्षणों के अनुसार निबन्ध उसी को कहना चाहिए जिसमें व्यक्तित्व अर्थात् व्यक्तिगत विशेषता हो । बात तो ठीक है, यदि ठीक तरह से समझी जाय । व्यक्तिगत विशेषता से यह मतलब नहीं कि उसके

१. लेखांजलि, साहित्य संदर्भ १९२८ (संग्रह), साहित्य सीकरी १९३० (संग्रह); विचार विमर्श १९३१ (संग्रह) ।
२. विचार कीर्ती ।
३. जॉन अर्ल, गेनरल मिथ, लैम्ब, ऐजनिट, रावर्टलिंगड ।
४. वेकन, पीपल, नॉर्थ एंड रनन, जॉन डोस हवसले ।

प्रदर्शन के लिए विचारों की शृंखला रखी ही न जाय या जानबूझकर तोड़ दी जाय। भावों की विचित्रता दिखाने के लिए ऐसी अर्थ योजना की जाय जो उनकी अनुभूति के प्राकृत या लोकमान्य स्वरूप से कोई सम्बन्ध ही न रखे अथवा भाषा में सरकस वालों की सी कसरतें या हठयोगियों के से आसन कराए जायें जिनका लक्ष्य तमाशा दिखाने के सिवा और कुछ नहीं।”^१ इस कथन के द्वारा शुक्ल जी ने एक और वैयक्तिकता की नवीन व्युत्पत्ति दी और दूसरी ओर भारतेन्दु एवं द्विवेदी युगीन पश्चिमी शैली वाले वैयक्तिकता से भरे निबन्धों का मखौल उड़ाया। शुक्ल जी प्रकृति से बड़े गंभीर थे। फलतः वे विचारों से टूँसाटूँस भरे निबन्धों को सर्वश्रेष्ठ स्थान देते हैं। पं० महावीर प्रसाद जी द्विवेदी को विचारात्मक निबन्धकार मानते हुए उनके निबन्धों में दोष निकालते हैं और कहते हैं—“कहने की आवश्यकता नहीं कि द्विवेदी के लेख या निबन्ध विचारात्मक श्रेणी में आयेंगे। पर विचारों की यह गूढ़गुंफित परम्परा उनमें नहीं मिलती जिससे पाठक की बुद्धि उत्तेजित होकर किसी नये विचार पद्धति पर दौड़ पड़े। शुद्ध विचारात्मक निबन्धों का चरम उत्कर्ष वहीं कहा जा सकता है जहाँ एक-एक पैराग्राफ में विचार दबाकर कसे गए हों और एक एक वाक्य किसी संबद्ध विचार खंड को लिए हो।”^२ आचार्य शुक्ल विचारात्मक निबन्धों में भाषा और विचारों की कसावट को उत्तम बताते हैं। इसी आदर्श को सामने रखकर शुक्ल जी ने अपने निबन्धों का निर्माण किया था। निबन्धों में वे उन विचारात्मक निबन्धों को श्रेष्ठ मानते हुए कहते हैं “अब निबन्ध का प्रसंग यहीं समाप्त किया जाता है। खेद है कि समाप्त शैली पर ऐसे विचारात्मक निबन्ध लिखने वाले, जिनमें बहुत ही चुस्त भाषा के भीतर एक पूरी अर्थ परम्परा कसी हो, अधिक हमें न मिले।”^३ आचार्य शुक्ल उत्तम विचारात्मक निबन्ध के तीन लक्षण देते हैं (१) समाप्त शैली हो (२) भाषा चुस्त और कसी हुई हो। (३) अर्थ परम्परा से भरपूर हो। आचार्य शुक्ल ने इन्हीं लक्षणों के विचारात्मक निबन्ध लिखे हैं जिनकी भाषा संस्कृत निष्ठ और चुस्त है; जिनका एक एक वाक्य, अर्थ-परम्परा का हाथ पकड़े चलता है और जिनमें विचारों की गहनता सागर जैसी गहरी है। बीच-बीच में भावात्मक एवं व्यंग्यात्मक भरने भी वह जाते हैं। शुक्ल जी की लोह लेखनी का प्रभाव हिन्दी जगत पर अमिट है और अधिकांश आलोचकों ने आचार्य शुक्ल के मत और निबन्धों को अपना कर अपने निबन्ध लिखे। इस परम्परा के निबन्धकार हैं डा० पीताम्बर दत्त

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास (२००६ वि०) पृ० ५०५

२. वही पृ० ५०६।

३. वही पृ० ५२५।

४. उत्साह, श्रद्धाभक्ति, कसबा, लज्जा और भ्रान्ति, लोभ और प्रीति, वृथा, ईर्ष्या, क्रोध, मय।

वङ्गवाल,^१ डा० धीरेन्द्र वर्मा,^२ नलिनी मोहन सान्याल,^३ जैनेन्द्र,^४ प्रेमचन्द,^५ गंगा प्रसाद पांडेय,^६ जय शंकर प्रसाद,^७ नन्द दुलारे वाजपेयी,^८ वासुदेव शरण अग्रवाल^९ डा० नगेन्द्र,^{१०} इलाचन्द्र जोशी,^{११} राम विलास शर्मा^{१२} सदगुरु शरण अग्रस्थी,^{१३} रामकृष्ण शुक्ल 'शिलीमुख इसी वर्ग के निबन्धकार हैं जिनके निबन्ध विचार प्रधान, विषय केन्द्रित, कसे हुए और गहन अध्ययन से भरे हैं। अधिकांशतः ये महा-नुभाव आलोचक हैं।

पं० रामचन्द्र शुक्ल के पथ प्रदर्शन ने विचार प्रधान गंभीर निबन्धकारों का निर्माण किया किन्तु इसका यह अर्थ नहीं है कि भारतेन्दु काल से चलती वैयक्तिकता और कल्पना प्रधान भावात्मक निबन्धों की परम्परा रुक गई हो। नहीं, वह आजतक अविच्छिन्न रूप से चल रही है। आधुनिक युग के अनेक निबन्धकारों ने वैयक्तिकता से भरे भाव-प्रधान निबन्ध लिखे हैं। इन निबन्धों में जीवन और जगत के बहुमुखी रूप, सरल और प्रवाहमय भाषा में रखे गए हैं। वास्तविक निबन्ध ये ही हैं। श्री राम वृत्त बेनीपुरी^{१४}, कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर,^{१५} पांडेय वेचन शर्मा उग्र,^{१६} यश-

१. तुलसी, कबीर, कवि केशवदास, नागार्जुन, हिन्दी साहित्य में उपासना का स्वरूप, गंगा बाई, कण्ठो पाव।
२. विचारधारा १९४२ (संग्रह)।
३. उच्च विषयक लेख माला १९४१ (संग्रह)
४. जैनेन्द्र के विचार १९३७ (संग्रह)
५. कुछ विचार १९३९ (संग्रह)
६. निबन्धिनी १९४१ (संग्रह)
७. काव्यकला एवं अन्य निबन्ध
८. काव्य कला, पद्यांकी नाटक, जैनेन्द्र पर विचार, बीसवीं शताब्दी का साहित्य, निबन्ध निचय, नया साहित्य, नए प्रश्न (संग्रह)
९. कला और संस्कृति, पृथ्वी पुत्र (संग्रह)
१०. काव्य चिन्तन, विचार और अनुभूति, विचार और विवेचन, विचार और विश्लेषण, आधुनिक हिन्दी कविता की मुख्य प्रवृत्तियाँ (संग्रह)
११. विवेचना, विश्लेषण (संग्रह)
१२. प्रगति और परम्परा, पद्मिनील साहित्य की गमन्याएँ (संग्रह)
१३. बुद्धि तरंग (संग्रह)
१४. माटी की मूर्तें, गेहूँ और गुलाब, बेनीपुरी अथावला (संग्रह)
१५. नहीं पीढ़ी, नये विचार, भूले हुए चेहरे, आकाश के तारे, धरती के फूल, जिन्दगी मुस्कुराई, आ आ ई ई, मेरे घर के गजरास, गदगान, आग दिन के रोहमान, नौरतन, सेकिंग बलास।
१६. इयापा, गान्धी।

पाल, ^१ डा० रघुवीर सिंह, ^२ माखनलाल चतुर्वेदी, ^३ वियोगी हरि, ^४ डा० संसारचन्द, ^५ रामप्रसाद विद्यार्थी रावी, ^६ पं० विद्या निवास मिश्र ^७ इत्यादि इसी धारा के निबन्धकार हैं ।

अनेक निबन्धकारों ने दोनों धाराओं के निबन्ध लिखे हैं । एक ओर उन्होंने शुक्ल जी की परम्परा के चिन्तन प्रधान, विषय केन्द्रित, गंभीर विचारात्मक निबन्ध लिखे तो दूसरी ओर सरल शैली में वैयक्तिकता और मस्ती से भरे भावात्मक निबन्ध भी । डा० हज्जारी प्रसाद द्विवेदी^८ प्रभाकर माचवे,^९ शांति प्रिय द्विवेदी,^{१०} पट्टमलाल पुजालाल बग्शी,^{११} वा० गुलाबराय^{१२} इत्यादि ने दोनों धाराओं के निबन्ध लिखे हैं । विचारात्मक निबन्धों में ये लेखक संस्कृत निष्ठ गुंफित भाषा का प्रयोग करते हैं तो भावात्मक निबन्धों में सरल एवं प्रवाह मय भाषा का

इतने विवेचन के बाद यह कहना ही पड़ेगा कि आधुनिक युग में निबन्धों की वैसी प्रगति नहीं हुई है जैसी कि उपन्यास, कहानी, एवं आलोचना की हुई है । हिन्दी ने बड़ी दौड़ की है किन्तु शुद्ध निबन्धों की संख्या अपेक्षाकृत कम है ।

१. चक्कर कलब, न्याय का संघर्ष, गांधीवाद की राव परीक्षा, देखा सोचा समझा, बात बात में बात, राम राज्य की कथा ।
२. अतीत स्मृति, शेष स्मृति ।
३. युग और कला, साहित्य देवता, रंगों की बोली, व्यक्तित्व ।
४. भावना और अन्तर्नाद (संग्रह)
५. सदाक सीताराम
६. पूजा, शुभा (संग्रह)
७. चिन्तन की छाँद, हल्दी दूध, कदम की फूली डाल, तुम चंपक हम पानी (संग्रह) ।
८. भारतीय संस्कृति का देन, ब्रह्माण्ड की विस्तार, भारतीय फलित ज्योतिष एवं केतु दर्शन, आलोचना का स्वतंत्र मान, साहित्य का नया कदम, अशोक के फूल, बसंत आ गया, महापुरुष के प्रयाण के बाद, आपने मेरी रचना पढ़ी है, आम फिर बौरा गए, मेरी जन्मसमि ।
९. भारतीय स्वतंत्रता और दर्शन, चित्रकला और हमारा सांस्कृतिक जीवन, दार्शनिक गांधी, साहित्य और ललित कलाएँ, गुम्बद का विकास एवं कुत्ते की डायरी, पत्नी सेवक संघ, गाली, गला, घूस, जेब, पूँछ, बिल्ली, मकान, खुशामद ।
१०. संचारिणी, सामयिकी, युग और साहित्य, धरातल (संग्रह) एवं पथचिन्ह, परित्राजक की प्रजा में (संग्रह) ।
११. मेरा जीवन कम, विज्ञान, समाज सेवा, नाम एवं स्मृति, उत्सव, रामलाल पंडित, श्रद्धांजलि के दो फूल ।
१२. अन्ध का जलक और उष्क. मानव जीवन से संबंध, काव्य कला और चित्रकला, समाज पर सामंजस्य का प्रभाव, यमों का सुन्दर, कला कला के लिए अथवा जीवन के लिए, एकरो रसः नन्मः एवं सरो असफलताः (संग्रह) ।

आलोचनाओं या आलोचनात्मक निबन्धों की रेल पेल हुई है किन्तु यह राशि शुद्ध निबन्धों की श्रेणी में नहीं आती है। कभी-कभी तो विस्तृत आलोचना के एक अंश या पुस्तकों की भूमिका को निबन्ध नाम देकर बाजार में चला दिया जाता है। तीनों युगों पर दृष्टि दौड़ाने से भारतैन्दु युग ही निबन्धों के क्षेत्र में आगे दिखाई देता है जब हम हिन्दी के विकास को ध्यान में रखकर विचार करते हैं। आज मासिक पत्रिकाओं तक में शुद्ध निबन्ध कम दिखाई देते हैं जब कि आलोचना की कई पत्रिकाएँ अपने पैरों पर खड़ी हैं।

निबंधकार पूर्णसिंह

१८८१ ई० में एक नवीन युग को जन्म देने वाले वा० भारतेंदु हरिश्चन्द्र इस असार संसार से जाने की तैयारी में थे। इसी सन् में द्विवेदी युग का अद्वितीय निबन्धकार, हिन्दी को सर्वथा एक नवीन मौलिक लक्षणात्मक एवं भावात्मक शैली देने वाला सरदार पूर्णसिंह अवतरित हुआ। सरदार साहब ने पचास वर्ष तक जीवन के ऊबड़ खावड़ मार्गों को पार किया, दुःख सुख के भीषण थपेड़ों को सहा, वे उत्थान और पतन की सीढ़ियों पर चढ़े और उतरे एवं १९३१ में सदा के लिए अमिट निद्रा के अंक में सो गए। पचास वर्ष की इस यात्रा में सरदार पूर्णसिंह ने अंग्रेज़ी की पन्द्रह पुस्तकों का प्रणयन किया जो मौलिक हैं या अनूदित। सरदार जी ने अंग्रेज़ी के बाद सबसे अधिक पुस्तकें पंजाबी में लिखीं जिनकी संख्या सात है। पंजाबी में वार्तिक कविता या कथोपकथन शैली की कविता के जन्मदाता भी सरदार पूर्णसिंह ही हैं। हिन्दी के लल्ले में इनके छः निबन्ध ही पड़े हैं, जिनके नाम हैं—सच्ची वीरता, कन्यादान, आचरण की सभ्यता, मजदूरी और प्रेम, अमेरिका का मस्त जोगी वाल्ट ह्विट मैन और पवित्रता। तीन कहानियाँ लिखकर कहानीकारों में अमर आसन पाने वाले चन्द्रधर शर्मा गुलेरी और ७०० दोहे लिख कर हिन्दी काव्य में महाकवि कहलाने वाले विहारी की नाई सरदार साहब ने भी इन छः निबन्धों के आश्रय पर हिन्दी निबन्धकारों में अविस्मरणीय और ऊँचा स्थान प्राप्त कर लिया है। भावात्मक निबन्धों के क्षेत्र में तो आज तक कोई भी सरदार पूर्णसिंह को पराजित नहीं कर सका है।

कला पक्ष

(१) भाषा—

कवि या लेखक के पास बस शब्दों का ही तो बल है। इन्हीं शब्दों द्वारा वह अपने हृदयगत भावों और मस्तिष्क में उपजे विचारों को दूसरों तक पहुँचाता

-
१. मौलिक—टैन मास्टर्स, दि स्टोरी आफ राम, दि सिस्टर्स आफ रिपनिंग ह्वैल्स, अनूदित—रिफ्ट वाने पिपुल, दि अनस्ट्रॉंग बोइस, पेट हिच फीट, एन आफ्टरनून विद सैलक, दि रिफ्ट आफ थोरिथन्डर पोस्ट्री, श्रीना प्लेअर, हिमालयन पाइन्स, दि टैम्बुल आफ तुलिटस, बर्निङ्ग क्रैडिल, रिफ्ट आफ सिख, गुरु नानक के 'जप जी' का अनुवाद, भाई वीर सिंह की कविताओं का अनुवाद। (सरदार पूर्णसिंह अध्यापक के निबन्ध, सं० प्रभात शास्त्री, पृ० २०)
 २. स्वने गैदान, गुले तुंड, खुले लेख, बलदे दीवे, मुह्या दि नाग, प्रकाशना, भगीरथ (वर्षा, पृ० २०-२१)

है। इन्हीं शब्दों के भिन्न-भिन्न प्रयोग से वह अपनी विशिष्ट शैली बनाता है। इसी शैली के आधार पर उमकी तुरन्त पहिचान हो जाती है और हम कह उठते हैं यह दोहा विहारी का है, यह चौपाई तुलसी की है, यह कथन पं० रामचन्द्र शुक्ल का है। जिस लेखक या कवि के पास जितनी सवल और प्रौढ़ शैली होती है, वह उतना ही ऊपर उठ जाता है। कविता के सदृश निबन्ध के क्षेत्र में भी शैली का सर्वाधिक मूल्य है। विचार और भाव चाहे जिनने प्रौढ़ और उत्कृष्ट हों, चाहे उसकी कल्पनाएँ भी पाताल से सत्य लोक तक लहरें उपजा दें किन्तु यदि शैली, अपंगु और अशक्त है तो कवि या लेखक का श्रम ऊसर में ही विखर जाता है। इसके विपरीत यदि किसी के पास शैली की उत्कृष्टता है और भावों-विचारों का उत्तम कोष है तो निश्चय ही वह ऊँचा आसन पाता है। सरदार पूर्णसिंह जी के पास जीवन का गहरा अनुभव है, नवीन दृष्टि है, भाव भरा हृदय है और है विचार संकुल मस्तिष्क। किन्तु ये जल-कण, मृग-जल बन जाते यदि उनके पास सवल शैली न होती। सरदार पूर्णसिंह के पास बड़ी प्रबलमान, मार्मिक, प्रभावपूर्ण और प्रौढ़ शैली है, इसलिए वे छोटे से गढ़ के स्वामी होते हुए भी अजेय बन गए हैं।

सरदार पूर्णसिंह ने अपनी भावात्मक शैली में अनेक प्रकार के शब्द प्रयोगों से चमत्कार उत्पन्न किया है। सबसे पहिले उनके पास एक सरल पर प्रबलमान भाषा है। भाषा सम्बन्धी उनका दृष्टिकोण बड़ा विशाल है। जहाँ से भी शब्द, वाक्य और उद्धरण प्राप्त हुए उन्होंने खुले हृदय से ग्रहण किये। उन्होंने उर्दू शब्दों का प्रयोग बहुतायत से किया है। उर्दू की कविताओं से भी अपने निबन्धों को सजाया है। उन्होंने अंग्रेजी कविता,^१ और अंग्रेजी गद्य,^२—दोनों को हृदय लगाया है। कहीं-कहीं वे अनावश्यक रूप से भी अंग्रेजी का प्रयोग कर देते हैं। इसके स्थान पर वे हिन्दी में अपनी बात कह सकते थे। पृ० ४८, ४६, ५२, ६१ पर सरदार साहब हिन्दी में निबन्ध लिखते-लिखते अंग्रेजी में अपने विचार लिखने लगते हैं। पृ० २७ एवं ६१ पर जब वे अन्य यूरोपियन विचारकों के उद्धरण देते हैं तब तो अंग्रेजी में लिखना उचित था किन्तु अन्धत्र बड़ी सरलता से वे हिन्दी में ही अपना विचार व्यक्त कर सकते थे। किन्तु उस काल में बीच-बीच में अंग्रेजी बोलना या लिखना विद्वत्ता एवं व्यापक ज्ञान का प्रतीक समझा जाता था। अंग्रेजी के प्रयोग से लेखक या वक्ता अपना अधिक प्रभाव फेंक सकता था। फलतः सरदार साहब ने अंग्रेजी का प्रयोग किया है। दूसरे उनको यही शैली प्रिय थी। अंग्रेजी शब्दों का प्रयोग दो रूपों में

१. सरदार पूर्णसिंह के निबंध, मं० प्रसाद शारदा (प्र० सं०) पृ० ४१, ८०, ८१, ६५, ११७, १२३

२. वही पृ० ३४

३. वही २७, ४४, ४८, ४६, ५१, ५२, ६१

मिलता है—एक रूप में वे चलते शब्द हैं, उनको हिन्दी अक्षरों में लिखा गया है एवं उनका हिन्दी पर्याय नहीं दिया गया है जैसे कि पालिसी (पृ० ३५) मार्च (पृ० ३५) थर्मामीटर (पृ० ३७), पैराग्राफ (पृ० ४०), आर्ट (पृ० ८५)। दूसरे रूप में अंग्रेजी शब्दों को रोमन अक्षरों में लिखा गया है एवं उनका पर्याय या अर्थ दे दिया गया है जैसी चेरी के फूल (Cherry flower) (पृ० ३२), ड्राइंग हाल के वीर (Drawing hall Knights) (पृ० ३४); संचय करने (Conserve) (पृ० ३५), फिजूल खो देने (Dissipate) पृ० ३५; दैवी केन्द्र (Divine Centre) (पृ० ३५)। बात यह है कि लेखक के सामने अंग्रेजी शब्द पहिले आते हैं। वह उनको लिखकर फिर उनका अर्थ दे देता है ताकि वह अपने भाव को अधिक स्पष्ट कर सके। कभी-कभी अंग्रेजी के शब्द देकर वह उनका अर्थ न देकर हिन्दी में उन्हें लिख भर देता है और समझता है कि ये शब्द तो सरल हैं जैसे क्रूसेड्सज (Crusades) (पृ० ३२); फिजिक्स (Physics) (पृ० ३६); हीरो (Hero)। एक बात दृष्टव्य है कि मार्च, आर्ट, पालिसी, पैराग्राफ को वह हिन्दी अक्षरों में दे देता है जब कि इन शब्दों को नहीं। यदि लेखक समझता था कि फिजिक्स, हीरो, क्रूसेड्सज भी सरल शब्द हैं और इनका अर्थ नहीं देना है तो केवल हिन्दी अक्षरों में लिख देता। किन्तु अंग्रेजी और अंग्रेजी अक्षरों के बीच ने अंग्रेजी अक्षरों का प्रयोग यहाँ करा दिया है, यद्यपि आवश्यकता न थी।

अंग्रेजी के अतिरिक्त सरदार साहब ने संस्कृत और पंजाबी का भी प्रयोग किया है।

वाक्य निर्माण में भी सरदार साहब ने इसी समन्वित शैली का परिचय दिया है। आपने निम्नो में हिन्दी उर्दू शब्दों से जड़े सरल वाक्यों का प्रयोग किया है जैसे—

(१) वस इस गुलाम ने दुनिया के बादशाहों के बल की हद दिखला दी।

(२) वीर तो यह समझता है कि मनुष्य का जीवन एक जरा सी चीज है।

हिन्दी शब्दों से भरी वाक्यावली भी मिलती है—

मजदूरी करने से हृदय पवित्र होता है, संकल्प दिव्य लोकोत्तर में विचरते हैं।

(पृ० ६०)

मजदूरी तो मनुष्य के समष्टि रूप का व्यष्टि रूप परिणाम है। (पृ० ८८)

तो कभी उर्दू शब्दों को गल्ले लगाने वाले वाक्य सामने आते हैं—

दिलों पर हुकूमत करने वाली फौज तोप, बन्दूक आदि के बिना ही वे शाहशाह जमाना होते हैं।

इस पुरुष में वीरता ने आसुओं और आहो जाशियाँ का लिबास लिया।

इन्हीं मिले जुले शब्दों के बल पर सरदार पूर्णसिंह ऐजे-ऐजे छोटे पर मार्मिक वाक्य लिख पाते हैं जो तुरन्त हृदय पर खिच आते हैं। ऐसे वाक्यों में शब्द सूत्रवत् जुड़े हैं। कुछ उदाहरण—

- (१) धन्य हैं वे नयन जो कभी-कभी प्रेम नीर से भर आते हैं । (पृ० ४१)
- (२) अपने आपका गंवाकर ही सच्ची स्वतंत्रता नसीब होती है । (पृ० ५२)
- (३) आचरण की सभ्यतामय भाषा सदा मौन रहती है । (पृ० ६२)
- (४) प्रकृति को मिथ्या करके नहीं उड़ाना है उसे उड़ाकर मिथ्या करना है ।
(पृ० ७२)
- (५) सच्चे राजा अपने प्रेम के जोर से लोगों के दिलों को सदा के लिए बांध लेते हैं । (पृ० २७)

इन वाक्यों में प्रवाह आया है मुहावरों के कारण जो आप नावों में बैठकर द्रुत गति से भागते हैं और चन्द्रमा की किरणों को पकड़कर समुद्र की छ्छती पर गंधर्व नगर की स्थायी शोभा धार लेते हैं । निबन्धों में सर्वत्र मुहावरों का शृंगार मिलेगा । इन मुहावरों के पंखों को पकड़कर एवं सरल शब्दों के पुष्प विमानों में बैठकर वाक्य छोटे-छोटे डग रखकर उछलते हैं, कूदते हैं, उड़ते हैं और छोटे बालकों की भाँति हृदयों को सुल पहुँचाते हैं । उदाहरण—

(१) आचरण की सभ्यतामय भाषा सदा मौन रहती है । इस भाषा की निषंद्ध शुद्ध श्वेत पत्रों वाला है । इसमें नाम मात्र के लिए भी शब्द नहीं । यह सभ्याचरण नाद करता हुआ भी मौन है, व्याख्यान देता हुआ भी व्याख्यान के पीछे छिपा है, राग गाता हुआ भी राग के सुर के भीतर पड़ा है । मृदु वचनों की मिटास में आचरण की सभ्यता मौन रूप से खुली हुई है । (६२)

(२) ब्रह्म कालि के आकर्षण ने दसवाँ द्वार फोड़कर प्राणों को अपनी ही गति फिर दे दी । मारे परमानन्द के हृदय वह गया, यहाँ गिर गया, वहाँ गिर गया । अत्यन्त ज्योति के चमत्कार से साधारण आँखें फूट गईं । प्रेम के तूफान ने सिर उड़ा दिया ।
(पृ० ६०३)

कल्पना के पालने में झुलाकर लेखक इन वाक्यों को काव्यात्मक बना देता है—
कमल और नरगिस में नयन देखने वाले नेत्रों से पूछो कि मौन व्याख्यान की प्रभुता कितनी दिव्य है । (पृ० ६४)

सूर्य उसकी युवावस्था की पवित्रता पर मुग्ध है और वह आश्चर्य के अवतार सूर्य की महिमा के तूफान में पड़ी नाच रही है । (पृ० ८१)

जो आँख हर आँख में अपने ही प्यारे को देखती है वह भला तुम्हारे कला के पैमानों के कारागार में कैसे बन्द हो सकती है । (पृ० ९८)

(२) अलंकार—

कल्पना को संयत कर लेखक वाक्यों का अलंकरण करता है और भाषा को सजा देता है । इसी अलंकरण के कारण सरदार पूर्णसिंह अपना स्थान ऊँचा कर सके हैं । अलंकार जहाँ भी बैठेंगे, चमक ला देंगे । फिर निपुण कलाकार

के हाथ में तो वे उपा, चन्द्र और विद्युत की मिली आभा उपजा देते हैं। सरदार पूर्णसिंह ने अलंकारों का खुलकर प्रयोग किया है और उन्हें नगीने की भाँति जड़कर भाषा में प्रकाश भरा है। यदि अलंकारों का इतना प्राचुर्य न होता तो इसमें संदेह है कि उनकी भाषा में वैसी स्पष्टता, आभा और उड़ान आ पाती जैसी अब है।
उदाहरण—

उपमा—उनके मन की गंभीरता और शांति समुद्र की तरह विशाल और गहरी, या आकाश की तरह स्थिर और अचल होती है। (सच्ची वीरता पृ० २५)

पहाड़ों की पसलियां तोड़कर ये लोग हवा के वगाले की तरह निकल जाते हैं। (सच्ची वीरता पृ० २६)

वीरों के बनाने के कारखाने नहीं हो सकते। वे तो देवदास के दरख्तों की तरह जीवन के अरण्य में खुदखुद पैदा होते हैं। (सच्ची वीरता पृ० ३३)

अन्तःकरण कैसे पुष्प की तरह खिल जाता है। (कन्यादान पृ० ४१)

आचरण भी हिमालय की तरह एक ऊँचे कलश वाला मन्दिर है।

(आचरण की सभ्यता पृ० ६४)

पुस्तक हाथ में आते ही मेरे अन्तःकरण में रोज भरत-मिलाप का-सा समां बंध जाता है। (मजदूरी और प्रेम पृ० ८३)

उपमा के अन्य उदाहरण हैं—सच्ची वीरता पाठ में पृ० ३०-२४ (पृ० ३० की चौबीसवीं पंक्ति), ३६-१५, ३६-२२; कन्यादान में ४२-२४, ४६-२४, ५३-५, ५६-८, ५८-६।

रूपक—लेखक ने रूपकों का भी खूब प्रयोग किया है। कभी किसी की और कभी किसी की प्राण सारंगी वीर के हाथ से बजने लगती है। (सच्ची वीरता पृ० २५)

हृदय स्थली में पवित्र भावों के पौधे उगते, बढ़ते और फलते हैं। (कन्यादान पृ० ४१)

कवि को देखिए, अपनी कविता के रस पान से भक्त होकर वह अन्तःकरण के भी परे आध्यात्मिक नभोमण्डल के बादलों में विचरण करता है। (कन्यादान पृ० ४२)

यह देवी तो यहाँ संसार रूपी सिंह पर सवारी करती है। (कन्यादान पृ० ५३)

विस्तरों और आसनों पर सोते और बैठे-बैठे मन के धोड़े हार गए हैं। (मजदूरी और प्रेम पृ० ८६)

जो आँख हर आँख में अपने ही प्यारे को देखती है, वह भला तुम्हारी कला के पैमानों के कारागार में कैसे बन्द हो सकती है। (अमेरिका का मस्त जोगी वाल्ट हिटमैन पृ० ६८)

निरंज रूपक ही नहीं सारा रूपक भी प्रयुक्त हुए हैं। दो उदाहरण देखिए—

हल चलाने और भेड़ चराने वाले प्रायः स्वभाव से ही साधु होते हैं। हल चलाने वाले अपने शरीर का हवन किया करते हैं। खेत उसकी हवनशाला है। उनके हवन कुंड की ज्वाला की किरणें चावल के लम्बे और सुफेद दानों के रूप में निकलती हैं। गेहूँ के लाल-लाल दाने इस अग्नि की चिनगाखियाँ की डलियाँ-सी हैं। (मजदूरी और प्रेम पृ० ७८)

कवि को देखिए, अपनी कविता के रस पान से मत्त होकर वह अन्तःकरण के भी परे आध्यात्मिक नभोमंडल के बादलों में विचरण करता है। ये बादल चाहे आत्मिक जीवन के केन्द्र हों, चाहे निर्विकल्प समाधि के मन्दिर के बाहर के बरे, इनमें जाकर कवि जरूर सोता है। कवि यहाँ ब्रह्म रस का पान करता है और अचानक बैठे विठाये श्रावण भादों के मेघ की तरह संसार पर कविता की वर्षा करता है। '.....' उसकी कविता के शब्द केवल इस वर्षा के दाने हैं। यह तो ऐसे कवि के शान्त रस की बात हुई। इस तरह के कवि का वीर रस इसी शान्त रस के बादलों की टक्कर से पैदा हुई बिजली की गरज और चमक है। (कन्यादान पृ० ४३)

अन्य अलंकार एवं उनके उदाहरण

उत्प्रेक्षा—

(१) वीर तो यह समझता है कि मनुष्य का जीवन एक जरा-सी चीज है। यह सिर्फ एक बार के लिये काफी है। मानो इस वन्दूक में एक ही गोली है। (सच्ची वीरता पृ० ३४)

(२) कन्या किसी वीर शुद्ध हृदय और सोहने नौ जवान को अपना दिल चुपके-चुपके पेड़ों की आड़ में, या नदी के तट पर, या वन के किसी सुनसान स्थान में दे देती है। अपने दिल को हार देती है, मानो अपने हृत्कपल को अपने प्यारे पर चढ़ा देती है। (कन्यादान पृ० ४६)

(३) ज्यों ही उस कन्या का हाथ अपने पति के हाथ पर पड़ा त्यों ही उस देवी की समाधि खुली। '.....' चन्द्रमा और तारागण, ध्रुव और सप्तर्षि इसके गवाह हुए। मानो ब्रह्मा ने स्वयं आकर इस संयोग को जोड़ा। (कन्यादान पृ० ६०)

अन्योक्ति—

(१) दरख्त तो जमीन से रस ग्रहण करने में लगा रहता है। उसे यह ख्याल ही नहीं होता कि मुझमें कितने फल या फूल लगेंगे और कब लगेंगे। (सच्ची वीरता पृ० ३१)

(२) नादल गरज-गरज कर ऐसे ही चले जाते हैं, परन्तु बरसने वाले बादल जरा दूर में बारह ईन्च तक बरस जाते हैं। (सच्ची वीरता पृ० ३५)

(१) यदि कुल समुद्र का जल उड़ा दो तो रेडियम धातु का एक कण कहीं हाथ लगेगा । (आचरण की सभ्यता पृ० ७३)

तुल्य योगिता—

फिर चाहे यह अवस्था हरे-हरे वाँम की पंरी से, चाहे नारद की वीणा से, और चाहे सरस्वती के सितार से वह निकले । (कन्यादान पृ० ४३)

व्यतिरेक—

वे तो देवदार के दरख्तों की तरह जीवन के अरण्य में खुदबखुद पैदा होते हैं और बिना किसी के पानी दिए, बिना किसी के दूध पिलाये, बिना किसी के हाथ लगाए, तैयार होते हैं ।

रूपकातिशयोक्ति—

(१) जब ये शेर जाग कर गर्जते हैं, तब सदियों तक इनकी आवाज की गूँज सुनाई देती है । (सच्ची वीरता पृ० २५)

(२) अगर चार चिड़ियाँ मिलकर मुझे फाँसी का हुकम सुना दें और मैं उसे सुनकर रो दूँ या डर जाऊँ तो मेरा गौरव चिड़िया से भी कम हो जाय । (सच्ची वीरता पृ० ३६)

सचमुच कामधेनु आकाश से उतरकर ऐसे घर में निवास करती है । (कन्यादान पृ० ५७)

(३) ये छोड़ना चाहते हैं परन्तु काली कमली उन्हें नहीं छोड़ती । (मजदूरी और प्रेम पृ० ६३)

सम्बन्धातिशयोक्ति—

(१) जो लोग उसके सामने आये थं इसके दास बन गए । चन्द्र और सूर्य ने बारी-बारी से उठ कर सलाम किया । (सच्ची वीरता पृ० २६)

इन अलंकारों में सबसे चमत्कारिक प्रयोग है विरोधाभास का । आचार्य केशव के समान सरदार पूर्णसिंह को भी विरोधाभास बहुत प्रिय है और इस अलंकार पर उनका स्वामित्व भी पूरा है । कुछ उदाहरण—

कायर पुरुष कहते हैं—आगे बड़े चलो । वीर कहते हैं—पीछे हटे चलो । (सच्ची वीरता पृ० ३५)

आचरण की सभ्यतामय भाषा सदा मौन रहती है । यह सभ्याचरण नाद करता हुआ भी मौन है । (आचरण की सभ्यता पृ० ६२)

राजा में फकीर छिपा है और फकीर में राजा । बड़े से बड़े पंडित में मूर्ख छिपा है और बड़े से बड़े मूर्ख में पंडित । वीर में कायर और कायर में वीर सोता है । पापी में महात्मा और महात्मा में पापी डूबा हुआ है । (आचरण की सभ्यता पृ० ६६)

(४) वे दोनों इस वृद्ध-युवक को आवासा समझ कर कुछ खफा हुईं; कुछ शरमाईं, कुछ मुसकराईं । (अमेरिका का मस्त जोगी वाल्ट व्हिटमैन पृ० ६७)

(५) गरीबों को अमीर और अमीरों को गरीब करने वाला कवि यही है । (अमेरिका का मस्त जोगी वाल्ट व्हिटमैन पृ० ६६)

(३) भावुकता

अलंकारों के बल पर भाषा में चमत्कार एवं शृङ्गार भरा है तो भावुकता भरे छोटे-छोटे सरल वाक्यों द्वारा लेखक ने निबंधों में भावुकता और सरसता भरी है । यह सरसता, भावुकता भरे प्रेम प्रसंगों के चित्रण से उत्पन्न की गई है—

(क) थोरप में आदि काल से ऐसा रवाज चला आया है कि एक युवा कन्या किसी वीर, शुद्ध हृदय और मोहने नौजवान को अपना दिल चुपके-चुपके पेड़ों की आड़ में, या नदी के तट पर, या वन के किसी सुनसान स्थान में, दे देती है । अपने दिल को हार देती है, मानो अपने हृत्कमल को अपने प्यारे पर चढ़ा देती है, अपने आपको त्याग कर वह अपने प्यारे में लीन हो जाती है ।

लेखक भी भावावेश में आकर चिल्लाने लगता है—

वाह ! प्यारी कन्या तूने तो जीवन के खेल को हार कर जीत लिया । तेरी इस हार की सदा संसार में जीत ही रहेगी । उस नौ जवान को तू प्रेममय्य कर देती है । एक अद्भुत प्रेम योग से उसे अपना कर लेती है । उसके प्राण की रानी हो जाती है । देखो ! वह नौ जवान दिन-रात इस धुन में हैं कि किस तरह वह अपने आपको उत्तम से उत्तम और महान् से महान् बनाये । (कन्यादान पृ० ४६)

(ख) और जब उसे पा लेता है तब हाथ में विजय का फुरेरा लहराते हुए एक दिन अकस्मात् उस कन्या के सामने आकर खड़ा हो जाता है । कन्या के नयनों से गंगा बह निकलती है और उस लाल का दिल अपनी प्रियतमा की सूक्ष्म प्राणगति से लहराता है, काँपता है, और शरीर ज्ञान हीन हो जाता है । बेबस होकर वह उसके चरणों में अपने आपको गिरा देता है । कन्या तो अपने दिल को दे ही चुकी थी, अब इस नौजवान ने आकर अपना दिल अर्पण कर दिया । इस पवित्र प्रेम ने दोनों के जीवन को रेशमी डोरों से बाँध दिया । (कन्यादान पृ० ४७)

उद्दीपन सामग्री के साथ आलंबन और आश्रय के मिलन का वर्णन लेखक और भी तन्मयता से करता है और अपने हृदय की पूरी भावुकता भेंट कर देता है—

(ग) चाँदनी रात है । मंद-मंद पवन चल रही है । वृद्ध अजीब लीला में अस्फ-पाश सजे हैं । और यह कन्या और नौजवान कई दिन बाद मिले हैं । मेरीयस के लिए तो कुल संसार इस देवी का मंदिर रूप हो रहा था । अपने हृदय की ज्योति को

प्रज्वलित करके उस देवी की वह आरती करने आया है। कौसठ घास पर लेटी है।
कुछ मीठी-मीठी प्रेम भरी वात चीत हो रही है। (कन्यादान पृ० ४७)

शृङ्गार के उदाहरण हमने देखे। करुण स्थलों को लाकर भी लेखक इसी प्रकार अपने हृदय की सुधा वृद्धों को टपकाना है, एवं सम्पूर्ण मार्मिकता और भावावेश से विरोग के चित्र खींचता है:—कन्या के कमरे में दो एक छोटे-छोटे विनोले के दीपक जल रहे हैं। एक जल का बड़ा रक्ला है। कुशासन पर अपनी सुहेलियां सहित कन्या बैठी है। सम्बन्धी जन चमचमाते हुए थालों में मेंहदी लिए आ रहे हैं। कुछ देर में प्यारे भाई की वारी आई कि वह अपनी भगिनी के हाथों में मेंहदी लगाये। जिस तरह समाधिस्थ योगी के हाथों पर कोई चाहे जो कुछ कर उसे खबर नहीं होती, उसी तरह इस भोली-भाली कन्या के दो छोटे-छोटे हाथ उसके भाई के हाथ पर हैं, पर उसे कुछ खबर नहीं। वह नीरव भरा वीर अपनी बहन के हाथों में मेंहदी लगा रहा है।

लेखक इस करुण-प्रसंग पर भावावेश में आकर अपनी स्थिति और अपनी भावुकता का वर्णन स्वयं करता है—

उसे इस तरह मेंहदी लगाते समय कन्या के अलौकिक त्याग को देखकर मेरी आँखों में जल भर आया और मैंने रो दिया। ऐ मेरी बहन ! जिस त्याग को दूँदते-दूँदते सैकड़ों पुरुषों ने जाने हार दीं और त्याग न कर सके, जिसकी तलाश में बड़े-बड़े बलवान् निकले और हार कर बैठ गए; क्या आज तूने उस अद्भुत त्यागादर्श रूपी वस्तु को सचमुच ही पा लिया शरीर को छोड़ बैठी, और हमसे जुदा होकर देवलोक में रहने लग गई। आ, मैं तेरे हाथों पर मेंहदी का रंग देता हूँ। तूने अपने प्राणों की आहुति दे दी है; मैं उस आहुति से प्रज्वलित हवन की अग्नि के रंग का चिह्न मात्र तेरे हाथों और पाँवों पर प्रकाशित करता हूँ। (कन्यादान पृ० ५६-५७)

कवीर ने लाल की लाली जग में देखी और कवीर की आत्मा लाल होगई; जायसी ने समस्त लाल वस्तुओं में पद्मावती रूपी परमात्मा की अधर लालिमा पाई तथा संसार की कालिमा में पद्मावती प्रभू के केश देखे, तुलसी ने जग के अगु-अगु में सियाराम की छवि ढूँढ़ी। आधुनिक छायावादी कवियों ने प्रकृति की रंग-रंग में अव्यक्त का सौन्दर्य भाँका। यह काव्य जगत की बात है। गद्य के क्षेत्र में भी छायावादी सौन्दर्य प्राप्त हो सकता है, इसका उदाहरण सरदार पूर्णसिंह ने सामने रखा।

“सायंकाल होते अपने डुपट्टे के सुखे फूलों से फिर कुल संसार से होली खेलती हुई वह जा रही है। अरुनों, चश्मों, और नदी नालों में नाच रही है। हिमालय की बर्फों में लोट रही है। सजे धजे जंगल और रूखे-सूखे विद्यावानों की सनसनाहट में लोट रही है। युवती कन्या के रूप में जवानी की सुगंध फैलाती हुई यहीं चल रही है।

नरगिस (एक फूल) की आँख में किस भेद से छिपी हुई है कि प्रत्यन्त दर्शन हो रहे हैं। बालक की बोल चाल में, चेहरे में, तथा भाँक-भाँक कर सब को देख रही है। खुला दरवार है। ज्योति का आनन्द नृत्य सब दिशाओं में हो रहा है। मीठी वायु दर्शनानन्द से चूर हो मारे खुशी के लोटती-पोटनी, लड़खड़ाती, नाचती चली जा रही है। इस ब्रह्म कान्ति के जोश से वादल गरज रहे हैं। बिजली चमक रही है। अहा हा ! सारा संसार कृतार्थ हुआ। (पवित्रता पृ० १०२-१०३)

जब-जब लेखक को कोई वस्तु पसन्द नहीं है और आक्रोश होता है या जब कोई बात बहुत पसन्द है और मनमथूर नाचता है तो इसी भावभरी सरस शैली का दर्शन होता है। ऐसे अनेक स्थान ढूँढ़े जा सकते हैं।^१ दो उदाहरण ये हैं—

तारागणों को देखते-देखते भारतवर्ष अब समुद्र में गिरा कि गिरा। एक कदम और, और धम से नीचे ! कारण इसका केवल यही है कि यह अपने अटूट स्वप्न में देखता रहा है और निश्चय करता रहा है कि मैं रोटी के बिना जी सकता हूँ; हवा में पद्मासन जमा सकता हूँ; पृथ्वी से अपना आसन उठा सकता हूँ। योगसिद्धि द्वारा सूर्य और ताराओं के गूढ़ भेदों को जान सकता हूँ; समुद्र की लहरों पर बेखटके सो सकता हूँ। यह हठी प्रकार के स्वप्न देखता रहा, परन्तु अब तक न संसार ही की और न राम ही की दृष्टि में इसका एक भी बचन सत्य सिद्ध हुआ। यदि अब भी इसकी निद्रा न खुली तो वेधड़क शंख फूँक दो। कूच का बड़ियाल बजा दो। कहदों, भारतवासियों का इस असार संसार से कूच हुआ। (आचरण की सभ्यता पृ० ७५)

आचरण की प्राप्ति एकता की दशा की प्राप्ति है। चाहे फूलों की शय्या हो, चाहे काँटों की; चाहे निर्धन हो चाहे धनवान्; चाहे राजा हो चाहे किसान; चाहे रोगी हो चाहे निरोग—हृदय इतना विशाल हो जाता है कि उसमें सारा संसार विस्तर लगाकर आनन्द से आराम कर सकता है; जीवन आकाशवत् हो जाता है और नाना रूप और रंग अपनी-अपनी शोभा में बेखटके निर्भय होकर स्थिर रह सकते हैं। आचरण वाले नयनों का मौन व्याख्यान केवल यह है—सब कुछ अच्छा है, सब कुछ भला है। जिस समय आचरण की सभ्यता संसार में आती है, उस समय नीले आकाश से मनुष्य को वेद ध्वनि सुनाई देती है, नर-नारी पुष्पवत् खिलते जाते हैं; प्रभात हो जाता है, प्रभात का गजर बज जाता है, नारद की वीणा अलापने लगती है, ध्रुव का शंख गूँज उठता है, प्रह्लाद का नृत्य होता है, शिव का डमरू बजता है, कृष्ण की वांसुरी की धुन प्रारंभ हो जाती है। (आचरण की सभ्यता पृ० ७७)

१. आचरण की सभ्यता पृ० ६३, ६५, ७४, ७७। मन्नदूरी और प्रेम पृ० ८४, ८५, ८४।

(४) लाक्षणिकता

इस सरसता, भावुकता और चमत्कार को उत्पन्न करने के लिए लेखक ने एक और अद्भुत कौशल अपनाया है और वह है लान्घनिक शब्दों एवं वाक्यों का प्रयोग। लान्घनिक शब्दों का प्रयोग तीन रूपों में दिखाई देता है—

(क) व्यक्ति वाचक संज्ञाओं का प्रयोग जैसा कि ऊपर ध्रुव, नारद, प्रह्लाद और शिव शब्दों का हुआ है। अन्य उदाहरण ये हैं—

इस वीर की आँखों की ज्वाला इन्द्रप्रस्थ से लेकर स्पेन तक प्रज्वलित हुई।

(सच्ची वीरता पृ० २६)

इन्द्र की तरह ऐश्वर्यवान् और बलवान् होने पर भी दुनिया के छोटे “जार्ज” बड़े कायर होते हैं।

(सच्ची वीरता पृ० २७)

अगर कोई छोटा-सा बच्चा नैपोलियन के कंधे पर चढ़कर उसके सिरके बाल खींचे।

(सच्ची वीरता पृ० ३७)

प्रकृति ने हर एक मनुष्य के लिए इस नयन नीर के रूप में मसीहा भेजा है।

(कन्यादान ४१)।

क्या उसी नीर में हमारे लिये राम ने अमृत नहीं भरा। (कन्यादान पृ० ४३)

जिस समय बुद्धदेव ने स्वयं अपने हाथों से हाफिज शीराजी का सीना उलट कर उसे मौन आचरण का दर्शन कराया.....जब पैगम्बर मुहम्मद ने ब्राह्मण को चीरा.....जब शिव ने अपने हाथ ईसा के शब्दों को परे फेंक कर उसकी आत्मा के नीचे दर्शन कराये।

(आचरण की सभ्यता पृ० ७६)

यह प्रकृति का बंभोला कौन ? यह वन का शाह दौला है कौन ?

(अमेरिका का मस्त योगी वाल्ट हिटमैन ६८)

कृष्ण की चांगुरी थम गई। ध्रुव का शंख गिर पड़ा, शिव का डमरू बन्द हो गया।

(पवित्रता पृ० १०४)

(ख) धार्मिक और सामाजिक वस्तुओं, कृत्यों एवं प्रणालियों का लक्षणात्मक प्रयोग, लेखक ने नवीन अर्थों में अपना मानसिक विरोध प्रकट करने के लिए किया है। ऐसे स्थलों पर लेखक प्राणायाम, नेती, तप, तीर्थ, प्रार्थना, संन्या, नमाज, धर्म, ईश्वर पूजा, आस्तिकता, नास्तिकता इत्यादि शब्दों को नवीन अर्थ देता है। उदाहरण—

मेरे तो यही शालग्राम हैं। मैं इनको स्नान कराता हूँ इन पर फूल चढ़ाता हूँ।

(कन्यादान पृ० ५४)

पहाड़ों पर चढ़ने से प्राणायाम हुआ करता है, समुद्र में तैरने से नेती हुआ है; आँधी, पानी, और साधारण जीवन के ऊँच-नीच, गरमी-ठंडी, यारंगी-अनीनी को भेगलने से तप हुआ करता है।

(आचरण की सभ्यता पृ० ७५)

मनुष्य पूजा ही ईश्वर पूजा है। अब तो यही इरादा है कि मनुष्य की अनमोल आत्मा में ईश्वर के दर्शन करेंगे। यही आर्ट है—यही धर्म है।

(मजदूरी और द्रेम पृ० ८५)

(ग) मुहावरों और वाक्यांशों का प्रयोग चमत्कारिक ढंग से किया गया है। ऐसे स्थल बड़े ही मार्मिक और चमत्कारपूर्ण बन गए हैं। लक्षणात्मक वाक्यों की भी कमी नहीं है। उदाहरण—

पहाड़ों की पसलियाँ तोड़ कर ये लोग हवा के बगोले की तरह निकल जाते हैं।

(सच्ची वीरता पृ० २६)

इस छोटे से सन्यासी ने वह तूफान योरप में पैदा कर दिया जिसकी एक लहर से पोप का सारा जंगी बेड़ा चकनाचूर हो गया।

(सच्ची वीरता पृ० ३०)

चिड़ियों और जानवरों की कचहरियों के फैसलों से जो डरते या मरते हैं वे मनुष्य नहीं हो सकते।

(सच्ची वीरता पृ० ३६)

सदियों नीचे आग जलती रहे तो भी शायद ही वीर गरम हो और हजारों वर्ष बर्फ उस पर जमती रहे तो भी क्या मजाल जो उसकी वाष्पी तक ठंडी हो।

(सच्ची वीरता पृ० ३६)

प्यारे, अन्दर के केन्द्र की ओर अपनी चाल उलटो और इस दिक्कत और वनावटी जीवन की चंचलता में अपने आप को न खो दो।टीन के बरतन का स्वभाव छोड़कर अपने जीवन के केन्द्र में निवास करो और सचाई की चिह्न पर दृढ़ता से खड़े हो जाओ।

(सच्ची वीरता पृ० ४०)

हृदयस्थली में पवित्र भावों के पौधे उगते-चढ़ते और फलते हैं। वर्षा और नदी के जल से तो अन्न पैदा होता है परन्तु नयनों की गंगा से प्रेम और वैराग्य के द्वारा मनुष्य जीवन को आग और बर्फ से वपतिस्मा मिलता है।

(कन्यादान पृ० ४१)

प्रेम की बूंदों में यह असार संसार मिथ्या रूप होकर घुल जाता है और हम पृथ्वी से उठकर आत्मा के पवित्र तमोमंडल में उड़ने लगते हैं।

(कन्यादान पृ० ४२)

जब साहित्य, संगीत और कला की शक्ति ने रोम को घोड़े से उतार कर मखमल के गद्दों पर लिटा दिया।

(आचरण की सभ्यता पृ० ७२)

आचरण केवल मन के स्वप्नों से कभी नहीं बना करता। उसका सिर तो शिलाओं के ऊपर धिस-धिस कर बनता है, उसके फूल तो सूर्य की गरमी और समुद्र के नमकीन पानी से बारम्बार भीग कर और सूख कर अपनी लाली पकड़ते हैं।

(आचरण की सभ्यता पृ० ७५)

ऐसा होने से कदाचित् इस वनवासी परिवार की तरह भंगे दिज के भेद खल

जायँ और मैं ईश्वरीय भूलक देख सकूँ तो चन्द्र और सूर्य की विस्तृत ज्योति में जो वेद गान हो रहा है। उसे इस गड़रिये की कन्याओं की तरह मैं सुन तो न सकूँ पर कदाचित् प्रत्यक्ष देख सकूँ। (मजदूरी और प्रेम पृ० ८२)

उसके खितार के तार टूट गए। नारद की वीणा चुप हो गई '... महाम्ना पंडितजी जा रहे हैं। पुस्तकों से लदा लुकड़ा साथ जा रहा है। परन्तु पंडितजी इन अमूल्य पुस्तकों को लुकड़े समेत अपने सिर पर उठाए हुए हैं। (पवित्रता पृ० १०४)

(५) व्यंग्य

लेखक बीच-बीच में व्यंग्य की तीखी बौझरें करता जाता है। इन चुटीले तीरों के कारण कथनों में मार्मिकता, तीखापन, मनोरंजकता, सरसता और भावुकता भर गई है। सरदार साहब के व्यंग्य वान वड़े पैने और प्रहारक हैं और वे पूरी शब्द शक्ति के साथ आगे बढ़ते हैं। वह निबंधकार सफलता पाता है और निबंध को उत्तम बना लेता है जो अपने निबंधों में व्यंग्य की मार्मिक चोट दे पाता है। प्रतापनारायण मिश्र, बालमुकुन्द गुप्त, पं० रामचन्द्र शुक्ल और सरदार पूर्णसिंह इनके पुष्ट उदाहरण हैं। व्यंग्य सदा लक्षणा या व्यंजना के वल्ल पर बढ़ता है। फलतः उसमें मार्मिकता आ जाती है। उदाहरण—

पुस्तकों और अखबारों को पढ़ने से या विद्वानों के व्याख्यानों को सुनने से तो बस ड्राइंग हाल के वीर पैदा होते हैं। (सच्ची वीरता पृ० ३४)

“दुनिया किसी कूड़े के ढेर पर नहीं खड़ी कि जिस मुर्ग ने बांग दी वही सिद्ध हो गया।” (सच्ची वीरता पृ० ३६)

आजकल भारतवर्ष में परंपकार करने का बुखार फैल रहा है। जिसको १०५ डिग्री का यह बुखार चढ़ा वह आजकल के भारतवर्ष का ऋषि हो गया। आजकल भारतवर्ष में अखबारों की टकसाल में गढ़े हुए वीर दर्जनों मिलते हैं। जहाँ किसी ने एक दो काम किए और आगे बढ़कर छाती दिखाई नहीं कि हिन्दुस्तान के सारे अखबारों ने हीरो की पुकार मचाई। बस एक नया वीर तैयार हो गया।

(सच्ची वीरता पृ० ४०)

पुस्तकों में लिखे हुए नुसखों से तो और भी अधिक बढ़हजमी हो जाती है। सारे वेद और शास्त्र भी यदि घोल कर पी लिये जायँ तो भी आदर्श आचरण की प्राप्ति नहीं होती। (आचरण की सभ्यता पृ० ६४)

वेद इस देश के रहने वालों के विश्वासानुसार ब्रह्म वाणी हैं परन्तु इतना काल व्यतीत हो जाने पर भी आज तक वे समस्त जगत को भिन्न-भिन्न जातियों को संस्कृति भाषा न बुला सके, न समझा सके, न सिखा सके। (आचरण की सभ्यता पृ० ६५)

किसस छिपाते हो ? ज्या-ज्यों द्रोपदी को नग्न करने में लगे हो त्या-त्यां तुम्हारा वैराग्य और त्याग गंगा में वह रहा है। गेरुए कपड़े के नीचे वैसे के वैसे न सज हुए पत्थर की तरह तुम निकले। (पवित्रता पृ० ११६)

भगवन् ! तीसरा नेत्र खोल कर जरा इस देश के गेरुआ रंगे उपदेशकों के अन्दर के अंधकार को क्यों नहीं देखते ? (पवित्रता पृ० १२१)

कहाँ हैं तुम्हारे साधु, जिनके हुकूमत से हाथ बाँधे वे कलकत्ते के सेठ या पेशावर के ठेकेदार गुलाम फिर रहे हैं। (पवित्रता पृ० १२४)

भारत निवासियों ने एक प्रकार की पुड़िया और गोली बनाई है जिसके खाले ही चन्द्रमा चढ़ जाता है। '... हूपीकेश में वह अनमोल गोली विकती है और सिर्फ दो चपाती के दाम, जिस गोली के खाने से सारे जन्म कट जाते हैं, सब पाश टूट जाते हैं और जीवन मुक्त हो सारे संसार को अपनी उंगलियों पर नचा सकोगे और बिना नेत्र के, बिना बुद्धि के, बिना विद्या के, बिना हृदय के, बुद्ध वाले निर्वाण, पतंजलि वाली कैबल्य, वैशेषिकवाली विशेष, वेदान्त वाली विदेह मुक्ति मिलती है। बेचन वाले देखो वे जा रहे हैं। तीन चार पुस्तकें हाथ में हैं और तीन चार पुस्तकें बगल में। (पवित्रता पृ० १२७)

कभी-कभी व्यंग्य अत्यन्त तीखा और आक्रामक हो जाता है और लेखक स्पष्टता पर उतर जाता है। वह सीधे लिख उठता है—

आमका नाम ही नाम रह गया है जिसके सहारे कई ईंट पत्थर रोड़े के मंदिर खड़े हो गए। लुत वन गए परन्तु मनुष्य डूब गया। इसके नीचे आ मर गया, मनुष्यता अपवित्रता की कीचड़ में फँस कर मर ही गई। (पवित्रता पृ० १२०)

गेरुआ रंग को न तो पवित्र धरा पर ही रहने दिया और न आपके शरीर पर। अब तो गेरुआ रंग मखमल के तकियों पर, चमड़े की बगियों पर, जागीरों और मठों के एकत्र किए हुए खजानों पर रखा है। दासत्व, कमजोरी, कमीनापन, कपट का पर्दा हो रहा है। (पवित्रता पृ० १२१)

लेखक सामाजिक और धार्मिक रूढ़ियों, कुप्रथाओं, और अंध विश्वासों के विरुद्ध व्यंग्यवान् का प्रहार करते-करते प्रायः उग्र हो उठता है। तब वह गर्म होकर अपना क्रोध प्रकट करता है और कभी-कभी गाली भी दे बैठता है। उदाहरण—

भारत निवासियों का राज्य तो आध्यात्मिक जगत पर है। अगर यह राज्य न हुआ तो सुर्दा भूमि के ऊपर राज्य किस काम का ? जल न जायें वह महल जहाँ ब्रह्म कान्ति से रोशनी न हो। गोली न लग जाय उन दिलों को जहाँ प्रेम और पवित्रता के अटल दीपक नहीं जगमगाते। (पवित्रता पृ० १०६)

द्रोपदी की साङ्गियाँ उतार-उतार अपने पवित्रता के साधन कर रहे हैं ?
फूँक क्यों नहीं डालते उन ग्रन्थों या हिस्सों को जहाँ तुमको ऐसा बहरी बनाकर पवित्र
यनाने के झूठे वचन लिखे हैं । (पवित्रता ११६)

पंडितों की ऊटपटांग बातों से मेरा जी धररा गया है ।

(मजदूरी और प्रेम पृ० ८२)

निकरमे पादङ्गियों, मौलावियों, पण्डितों और साधुओं का दान के अन्न पर
फला हुआ ईश्वर चिन्तन, अन्त में पाप, आलस्य और भ्रष्टाचार में परिवर्तित हो
जाता है । (मजदूरी और प्रेम पृ० ८६)

(६) वैयक्तिकता—

हमने ऊपर देखा कि सरदार पूर्ण सिंह की शैली में अलंकरण, भावुकता,
लान्छिकता एवं व्यंज का प्रयोग प्राप्त होता है । निबन्ध की उत्तमता की एक प्रमुख
कसौटी यह भी है कि उसमें लेखक का व्यक्तित्व सामने आ खड़ा हो । भाषा, विचार,
भाव, वाक्य निर्माण एवं शैली के पीछे व्यक्तित्व छिपा ही रहता है किन्तु उसे उभर कर
वार वार सामने, पर्दे के बाहर भी आना चाहिये । वैयक्तिकता का अर्थ है कि लेखक
अपने विषय में, अपने व्यक्तिगत विचार, अपने जीवन-प्रसंग, अपने अनुभव भी
कहता चले । सरदार साहब के निबन्धों में यह वैयक्तिकता पूरी तरह भरी पड़ी है । यह
वैयक्तिकता दो रूपों में प्राप्त होती है ।

(१) वह अपनी बात कहता है, अपने अनुभव व एवं मनोभावों को
प्रकट करता है ।

लेखक सरस्वती में लेख छुपवाता था । सरस्वती के सम्पादक को वह नीली
पेंसिल फेरने का अधिकार देता है ।^१ भारतवर्ष की विकृत वैवाहिक रीतियों का पत्ता
लेता हुआ वह अर्वाशिष्ट वैवाहिक रीति रिवाजों को अपना शालिग्राम बताता है और
उन्हें श्रद्धा की दृष्टि से देखता है ।^२ विवाह के अन्तिम दिन एक कन्या के हाथ पर जब
भाई मेंहदी लगा रहा था तो लेखक का दिल भर आया और नेत्र बरसने लगे थे ।
लेखक ने इस कदम प्रसंग का वर्णन रोती लेखनी से किया है^३ । लेखक की मेंट जंगल
में एक गड़रिये से हुई थी । उसका वर्णन लेखक बड़ी भावुकता से करता है ।^४ लेखक
जब कभी दुखी होता है तो मीरा बाई के चित्र को प्रणाम करता है और प्रेरणा पाता है ।^५

१. कन्यादान पृ० ४५

२. कन्यादान पृ० ५४

३. कन्यादान पृ० ५७

४. मजदूरी और प्रेम पृ० ८०

५. पवित्रता पृ० ११५

एक चित्र में स्वामी रामकृष्ण परम हंस एक वारांगना के पैंगे पर गिर कर प्रणाम कर रहे हैं। लेखक भी उसे प्रणाम करता है। ऐसा देखकर कोई कह सकता है कि सरदार पूर्ण सिंह मूर्ति पूजक होगाया है। इसका उत्तर देने हुए लेखक कहता है "कहोंगे, पूर्ण तो मूर्ति पूजक होगाया कुछ भी कहां।"१

(२) ऐसी बात नहीं है कि उत्तम पुरुष के वाचक सर्वनाम "मैं" द्वारा सर्वत्र ही लेखक अपने व्यक्तिगत जीवन के प्रसंगों को दे रहा है। नहीं अनेक स्थलों पर वह तुलसी और सर के समान उत्तम पुरुष वाची सर्वनामों द्वारा सबकी बात कहता है। ऐसे स्थलों पर उत्तम पुरुष का प्रयोग लेखक के व्यक्तिगत जीवन प्रसंगों के लिए नहीं हुआ है वरन् यहाँ वह लिखने की शैली मात्र है। जब तुलसी कहते हैं "मैं हरिसाधन करै न जानी" तो यहाँ सभी जीवों के लिए कहा गया है। यहाँ "मैं" में तुलसी भी छिपे बैठे हैं किन्तु सरदार साहब तो ऐसे स्थलों पर वैयक्तिकता की छाप मात्र दिखाने के ही लिए "मैं" का प्रयोग करते हैं। यहाँ मैं के पीछे उनकी शैली अधिक है उनका व्यक्तित्व कम। उदाहरण—

लेखक अपने को किसान मानकर कहता है इनसे आशीर्वाद लेकर हल चलाने जाता हूँ।
(कन्यादान पृ० ५५)

पुनः वह कहता है "मैं तो अपनी खेती करता हूँ। अपने हल और बैलों को प्रातःकाल उठकर प्रणाम करता हूँ, मेरा जीवन जंगल के पेड़ों और पक्षियों की संगति में गुजरता है, आकाश के बादलों को देखते मेरा दिल निकला जाता है। मेरे खेत में अन्न उग रहा है, कमर के लिये लंगोटी और सिर के लिये एक टोपी बस है। हाथ पाँव मेरे बलवान हैं, शरीर मेरा अरोग्य है, भूख ग्वृव लगती है।

(आचरण की सभ्यता पृ० ७१)

इसी प्रकार लेखक लोहार के रूप में अपने को उपस्थित करता हुआ कहता है। "यदि मुझे ईश्वर का ज्ञान नहीं तो ऐसे ज्ञान ही से क्या प्रयोजन ? जब तक मैं अपना हथौड़ा ठीक-ठीक चलाता हूँ और रूप हीन लोहे को तलवार के रूप में गढ़ देता हूँ तब तक यदि मुझे ईश्वर का ज्ञान नहीं तो नहीं होने दो।

(आचरण की सभ्यता पृ० ७०)

भक्तों के समान लेखक अपने को अपवित्र और अधम मानता हुआ कहता है "ऐसे कैसे निभेगी हाथ मुझमें यह अपवित्रता कहाँ से आ गई ? क्यों आ गई ? ब्रह्म को भी कलंकित कर रही हैं"..... "कौन सा कलियुग मेरे मन में भूत की तरह आ समाया है कि मुझे सब कुछ भुला दिशा ग्वृश डोकर जुआ खेलने लगा। अपनी आत्मा को भी हार बैठा।

(पवित्रता पृ० १०५)

इसी प्रकार अन्यत्र वह शंकर भगवान् में प्रार्थना करता है। हे शंकर भगवान् ! आपमें विनय पूर्वक आज्ञा माँग कर आपकी सेवा में उपस्थित होता हूँ। परन्तु मैं तो अपने अपवित्र देशवासियों के विरुद्ध आपील लेकर आया हूँ !

(पवित्रता पृ० १२०)

सरदार पूर्णमिह की शैली में ऊपर लिखी विशेषताओं के अतिरिक्त निम्न-लिखित प्रणालियाँ या रीतियाँ और प्राप्त होती हैं—

- (i) निगमन रीति ।
- (ii) कथोपकथन रीति ।
- (iii) वर्णनात्मक कथात्मक रीति ।
- (iv) मंत्रोपकथन, उपदेश रीति ।

(i) निगमनागमन रीति—५० रामचन्द्र शुक्ल निगमन रीति के लिए प्रसिद्ध हैं। इस रीति में पहिले एक सामान्य बात या किसी वस्तु के विषय में कहकर उसकी तर्कों द्वारा या उदाहरणों द्वारा पुष्टि की जाती है। निगमन रीति के लिखने में सरदार साहब ने तीन प्रणालियाँ अपनाई हैं (क) शुक्लजी वाली प्रणाली जिसमें एक मंत्र जैसी एक बात कह कर उसकी व्याख्या की गई है। उदाहरण—

सत्व गुण के समुद्र में जिनका अन्तःकरण हिमन हो गया वही महात्मा, साधु और वीर है। ये लोग अपने ज्ञान जीवन को परित्याग कर ऐसा ईश्वरीय जीवन पाते हैं कि उनके लिये संसार के कुल अग्रग्न्य मार्ग साफ हो जाते हैं। आकाश उनके ऊपर बादलों के छूने लगाता है। प्रकृति उनके मनोहर माथे पर राज तिलक लगाती है। हमारे असली और सच्चे राजा ये ही साधु पुरुष हैं। हीरे और लाल से जड़े हुए, सोने और चाँदी से जर्क बर्क सिंहासन पर बैठने वाले दुनिया के राजा को तो, जो गरीब किसानों की कमाई हुई दौलत पर पिंडोपजीवी होते हैं, लोगों ने अपनी मूर्खता से वीर बना रखा है। (सच्ची वीरता पृ० २६)

(ख) निगमन रीति की दूसरी प्रणाली वहाँ अपनाई गई है जहाँ लेखक एक सामान्य बात कह कर अनेक कथाओं एवं प्रसंगों से पुष्ट करता है। सच्चा वीर कौन है ? सच्ची वीरता नामक निबंध में वह यह कह कर कि सच्चे वीर प्राणों तक का उत्सर्ग करने में नहीं हिचकते, कई उदाहरण देता है। ये उदाहरण हैं बाघी गुलाम, मंसूर शासक, तबरेज, भगवान्, शंकर, अकबर के दरवार में आए दो वीर पुरुष और बुद्धदेव^१। इसी प्रकार कन्यादान में लेखक कन्या के गुप्त रूप से दिल देने की सामान्य बात कह कर लौलामन्त्र, सोहनी मेहीवाल, रामाद्वीर, शकुन्तला, नल दमयंती, सीता के

उदाहरणों से इस की पुष्टि करता है।^१ आचरण का प्रभाव मौन रूप से पड़ता है यह कह कर लेखक बिकारी राजा, बुद्ध, सरदास, ईमा और ध्रुव के उदाहरण सामने रखता है।^२

(ग) निगमन रीति की तीसरी प्रणाली लेखक ने वहाँ अपनाई है जहाँ वह एक बात कह कर उसी को भिन्न-भिन्न शब्दों में कहता है जैसे कि “जब कभी इसका विकास हुआ तभी एक नया कमाल नजर आया, एक नया जलाल पैदा हुआ, एक नई रौनक, एक नया रंग, एक नई बहार, एक नई प्रभुता संसार में छा गई।”^३ लेखक ने आगमन रीति का भी अपनी शैली में अनुगमन किया है। इस रीति में पहिले कुछ तथ्य देकर बाद में सिद्धांत का प्रतिपादन किया जाता है अथवा किसी के विषय में कुछ कह कर बाद में उस व्यक्ति या विषय का नाम दिया जाता है। इसका सुन्दर उदाहरण है सरदार साहब का निबंध अमेरिका का मस्त जोगी वाल्ट ह्विट मैन। लेखक आरंभ करता है, “एक लम्बा, ऊँचा, बुद्ध युवक, मिट्टी गारे से लिप्त, मोटे वस्त्र का पतलून और कोट पहने, नंगे सिर, नंगे पैर और नंगे ही दिल अपनी तिनकों की टोपी मस्ती में उछालता, भ्रमता जा रहा है।” आगे कई अनुच्छेदों में इसी प्रकार कहकर अन्त में चौथे अनुच्छेद में लेखक व्यक्ति का नाम “मस्त फकीर वाल्ट ह्विट मैन” प्रकट करता है।^४

(ii) लेखक ने अपनी शैली में कथोपकथन रीति का भी भरपूर प्रयोग किया है।^५ उदाहरण—“एक चागी गुलाम और एक वादशाह की बातचीत हुई। वह कैदी गुलाम दिल से आजाद था। वादशाह ने कहा—“मैं तुमको अभी जान से मार डालूँगा।” “तुम क्या कर सकते हो?” गुलाम बोला—“हाँ, मैं फाँसी पर तो चढ़ जाऊँगा पर तुम्हारा तिरस्कार तब भी कर सकता हूँ।”

(iii) वर्णनात्मक—कथात्मक रीति—लेखक ने वर्णनात्मक^६ और कथात्मक^७ शैली की दोनों रीतियों का प्रयोग अपने निबन्धों में किया है। उदाहरण—

वर्णनात्मक—एसे ही पवित्र भावों से भरे हुए महात्मा विवाह मंडप में जमा हैं। अग्नि प्रज्वलित है। हवन की सामग्री से संस्वगुणों सुगंध निकल निकल कर सबको शान्त और एकाग्र कर रही है। तारागण चमक रहे हैं। ध्रुव और सप्तर्षि पास

१. कन्यादान पृ० ४८ ।

२. आचरण की सभ्यता पृ० ६६, ६७, ६८ ।

३. सच्ची वीरता पृ० ३२ ।

४. अमेरिका का मस्त जोगी वाल्ट ह्विट मैन पृ० ६६, ६७, ६८ ।

५. सच्ची वीरता पृ० २७ व २८ ।

६. कन्यादान पृ० २५, २८, मजदूरी और भ्रम पृ० ५० ।

७. आचरण की सभ्यता पृ० ६६, मजदूरी और भ्रम पृ० ५३ ।

ही आ खड़े हुए हैं। चन्द्रमा उपस्थित हुआ है। देवी और देवता इस देवलोक में विहार करने वाली आर्य पुत्री का विवाह देखने और उसे सौभाग्य शीला होने का आशीर्वाद देने आये हैं। समय पवित्र है। हृदय पवित्र है। वायु पवित्र है और देवी देवताओं की उपस्थिति ने सबको एकाग्र कर दिया है। (कन्यादान पृ० ५८-५९)

कथात्मक प्रणाली—गाढ़े की एक कमीज को एक अनाथ विधवा सारी रात बैठ कर सीती है; साथ ही साथ वह अपने दुख पर रोती भी है—दिन को खाना न मिला। रात को भी कुछ मयस्वर न हुआ। अब वह एक टाँके पर आशा करती है कि कमीज कल तैयार हो जायगी; तब कुछ तो खाने को मिलेगा। जब वह थक जाती है तब ठहर जाती है। सुई हाथ में लिये हुए है, कमीज घुटने पर बिछी हुई है...

(मञ्जूरी और प्रेम ८३)

(iv) लेखक बीच बीच में व्याख्यानात्मक रीति से संबोधन करता जाता है। वह पाठकों को “प्यारे^१, भाई,^२ पाठक^३ कहकर संबोधन करता है। कभी ऐसा कोई संबोधनात्मक शब्द नहीं रखता वरन् प्रार्थना करता है, और कहता है—“विचार करके देखो, मौन व्याख्यान किस तरह आपके हृदय की नाड़ी-नाड़ी में सुन्दरता को पिरो देता है।” (आचरण की सभ्यता पृ० ६३)

कभी आज्ञा देता हुआ कहता है—

‘याद रखिए बिना शूद्र पूजा के मूर्ति पूजा किंवा कृष्ण और शालिग्राम की पूजा होना असंभव है।’

(मञ्जूरी और प्रेम पृ० ६२)

“आओ यदि हो सके तो, टोकरी उठाकर कुदाली हाथ में लें।

(मञ्जूरी और प्रेम पृ० ६४)

“उसने मुझे नहीं देखा और न आपको। बैठ जाइए...” (पवित्रता पृ० १११)

“हो सके तो इसको अपनी बहन जानकर अब अपने हृदय को भी आजमाना”

(पवित्रता ११२)

आज्ञा, अनुरोध और प्रार्थना से ऊपर उठकर लेखक बीच बीच में उपदेश भी देता है। उदाहरण “टीन के बरतन का स्वभाव छोड़कर अपने जीवन के केन्द्र में निवास करो और सच्चाई की चट्टान पर दृढ़ता से खड़े हो जाओ। आओ जिन्दगी किसी और के हवाले करो ताकि जिन्दगी के बचाने की कोशिशों में कुछ भी समय

१. सच्ची वीरता पृ० ४०, कन्यादान पृ० ६०।

२. आचरण की सभ्यता पृ० ७५।

३. पवित्रता ११४, ११७, १२७।

४. सच्ची वीरता पृ० ४०। कन्यादान पृ० ६१। आचरण की सभ्यता पृ० ७५। पवित्रता पृ० १११, ११२, १२७।

जाया न हो। इसलिए बाहर की सतह को छोड़कर जीवन की अंदर की तहों में घुस जावो।”
(सच्ची वीरता पृ० ४०)

हे भारत वासियो ! इस यज्ञ के महात्म्य का आध्यात्मिक पवित्रता से अनुभव करो। इस यज्ञ में देवी और देवताओं को निमंत्रित करने की शक्ति प्राप्त करो। विवाह को मखौल न जानो। यज्ञ का खेल न करो। भूठी खुदशरजी की ग्यातिर इस आदर्श को मटिया मेठ न करो। कुल्लु जगत के कल्याण की सोचो। (कन्यादान पृ० ६१)

इस प्रकार हम देखते हैं कि सरदार पूर्णसिंह की भाषा में संस्कृत, उर्दू, अंग्रेजी और पंजाबी के उद्धरण प्राप्त होते हैं, हिन्दी-उर्दू से मिली जुली भाषा का प्रयोग हुआ है, मुहावरों और लक्षणा का उसे बल प्राप्त है, अलंकारों ने उसे सजाया है। उनकी शैली में भावुकता, व्यंग्य और वैयक्तिकता का मिश्रण है एवं निगमन-रीति, कथोपकथन रीति, वर्णनात्मक-कथात्मक रीति, संबोधन-उपदेश रीति का पुट पाया जाता है। हिन्दी का वह परिपक्व काल न था। दूसरे सरदार पूर्णसिंह पंजाबी थे यद्यपि उत्तर प्रदेश में नौकर थे। फलतः उनकी भाषा में व्याकरण संबंधी कुछ दोष भी प्राप्त होते हैं। ये हैं लिंग, वचन और विभक्ति दोष।

लिंग दोष—

मीरा के सम्बन्ध में लेखक कहता है “वह शेर और हाथी के सामने किये गये।”
(सच्ची वीरता ३६-११)

हृदय की ऋतु बदल जाते हैं। (आचरण की सभ्यता ६३-६)

इन उदाहरणों में कर्त्ता और क्रिया का लिंग एक नहीं है।

लिंग एवं वचन दोष—

ये किस्से कहानियाँ अपवित्र मालूम होता है।

कर्त्ता का वचन और लिंग क्रिया में नहीं है।

कारक-दोष—

उनके आत्मा। (सच्ची वीरता ३८-१६)

जिनके हुक्मत। (पवित्रता पृ० १२४)

चित्रकार सुन्दरता को अनुभव करता है। (कन्यादान ४२-१२)

मैंने रो दिया। (कन्यादान ५७-४)

भाव-पक्ष

सरदार पूर्णसिंह के निबंधों में आदर्श-एवं प्रगतिशीलता का गटग्रसन है। आदर्शवादिता उनके निबंधों में प्रायः सर्वत्र छिपी पड़ी है। संभव की राह तीन वेगों

है” इसको वे एक स्थान^१ पर उद्घोषित करते हैं। तो दूसरे स्थान पर आदर्श युवक का चित्र खींच कर कहते हैं “मगर मेरीयम ने फौरन अपना मुँह परे को हटा लिया। वह तो देवी पूजा के लिये आया है, आँख ऊपर करके नहीं देख सकता।”^२ अन्य स्त्रियों को किस दृष्टि से देखा जाय इसके सम्बन्ध में लिखते हुए वे कहते हैं “कौन-सा मनुष्य-हृदय इतना नीच और पापी हो सकता है जो हवन हुई कन्या के सिवा किसी अन्य स्त्री को बुरी दृष्टि से देखे। उस कुरवान हुई कन्या की खातिर कुल जगत की स्त्री जाति से उस पुरुष का पवित्र सम्बन्ध हो जाता है। स्त्री जाति की रक्षा करना और उसे आदर देना उसके धर्म का अंग हो जाता है।”^३ इसी आदर्शवादी दृष्टिकोण के कारण वह हिन्दुओं में प्रचलित विवाह-परम्परा का पक्ष करता है और वैवाहिक प्रथा जो खंडहरों के रूप में खड़ी है, उसको भगवान् और इष्टदेव से बड़ा बना देता है। विवाह सम्बन्धी परम्परागत रूढ़ि प्रथाओं के पक्ष में वह लेखनी द्रुत गति से दौड़ाता है। भारत की कन्यादान की रीति को वह पश्चिम से बढ़कर मानता है और पश्चिमी विवाह प्रथा का विरोध करता है।^४ पश्चिम की यांत्रिक सभ्यता का भी वह घोर विरोधी है।^५ वह कहता है “इजनों के पहिये के नीचे दबकर वहाँ वालों के भाई-बहन—नहीं-नहीं, उनकी सारी जाति पिस गई, उनके जीवन के धुरे टूट गये, उनका समस्त धन घरों से निकल कर एक ही दो स्थानों में एकत्र हो गया।”

(मजदूरी और प्रेम-६३)

इसका यह अर्थ नहीं है कि वह पश्चिम और पश्चिमी सभ्यता का विरोधी है। नहीं, वह पश्चिम का घोर प्रशंसक है। वह पश्चिम का प्रशंसक है क्योंकि वहाँ वाले साहसी और परिश्रमी हैं। वे निर्भीकता के साथ जहाजों पर चढ़कर अज्ञात दिशाओं में फैले, और परिश्रम का महत्त्व देते हैं।^६ पश्चिम वालों के ज्ञान-विज्ञान से संसार को लाभ पहुँचा है।^७ लेखक इस सीमा तक प्रशंसक बन जाता है कि अंगरेजों की वृशंसताओं उनके कमीनिपन एवं उनके अर्थ शोषण की पिशाच प्रवृत्ति की भी सराहना करने लगता है।^८

इस पश्चिमी ज्ञान-विज्ञान की दृष्टि को पाकर लेखक प्रगतिवादी दृष्टिकोण भी

१. सचची वीरता पृ० ३६।
२. कन्यादान पृ०-४७।
३. कन्यादान पृ० ५०।
४. कन्यादान पृ० ५४, ५५, ५६।
५. मजदूरी और प्रेम पृ० ८५, ८६, ८३।
६. आचरण की सभ्यता पृ० ७२।
७. वही पृ० ७३।
८. वही पृ० ७३।

अपनाता है और भारतीय परम्परागत रूढ़ियों, सामाजिक प्रथाओं (जातिवाद, छूत-छात) अध्यात्म, धार्मिक पुस्तकों एवं कृत्यों की खिल्ली उड़ाता है, उन पर व्यंग्य कसता है, उनकी निन्दा करता है और अपना विरोध प्रकट करता है।^१ पश्चिम के परिश्रमी जीवन को वह बहुत बड़ा पद देता है। भारतीय किसानों और मजदूरों के परिश्रमी जीवन को ऊँचा उठाता हुआ आलसी पड़े रहने वाले साधु-संन्यासियों को वह कोसता भी है। वह भारतवर्ष की उन्नति का मूल मंत्र मानता है, शारीरिक परिश्रम को और जो इस परिश्रमी जीवन से दूर है, उसकी आँखों को वे नहीं भाते। परिश्रम ही उसका उपास्य देव है जिसकी विरदावलि बलानता वह अघाता नहीं।^२ इस सब निन्दा-स्तुति, दोष-गुण वर्णन, और निबन्धों के शब्दों के पीछे है लेखक का देश-प्रेम। यह देश प्रेम ही है जो उससे भारतवर्ष के आलसी पंडों-संन्यासियों की निन्दा कराता है, रूढ़ियों का विरोध कराता है, विवाह प्रथाओं का समर्थन कराता है, किसान-मजदूर के जीवन की प्रशंसा कराता है और भारतवर्ष की प्राचीन पवित्रता का विगुल बजवाता है। वह कहता है “भारत निवासियों का राज्य तो आध्यात्मिक जगत पर है।”^३ किन्तु इसी अध्यात्म की विकृति को आलस्य के रूप में पाकर भारतीय आलसी बन गए, ईश्वर और नक्षत्र की ओर देखते-देखते भौतिक जगत की समस्याओं को भूल गए। ऐसी भारतीय दशा से लेखक को टीस पहुँचती है और वह कहता है “तारा-गणों को देखते-देखते भारतवर्ष अब समुद्र में गिरा कि गिरा।”^४ वर्तमान भारत के तीर्थों को देखते हुए उसे विचार आता है कि क्या मैं वास्तविक भारत निवासी बन सकता हूँ जब कि मेरे तीर्थ अवित्र हैं।^५ यह उसकी देश प्रेम की भावना ही है।

-
१. सखी वीरता पृ० २६। वन्यादान पृ० ५४, ५५। आचरण की सभ्यता ७१, ७२, ७५। मजदूरी और प्रेम ८३, ८५, ८६, ८७, ८८। पवित्रता १०४, १२५।
 २. मजदूरी और प्रेम पृ० ७८, ८६। पवित्रता पृ० १०८, ११२।
 ३. पवित्रता पृ० १०३।
 ४. आचरण की सभ्यता पृ० ७८।
 ५. पवित्रता पृ० १०५।

आचार्य प्रवर पं० रामचन्द्र शुक्ल

हिन्दी साहित्य के इतिहास में तीन व्यक्ति ऐसे हैं जिन्होंने साहित्य की प्रवाहित धारा को नवीन मोड़ दिया है और साहित्य पर अमिट प्रभाव छोड़ा है। फलतः ये युगान्तकारी व्यक्ति कहलाते हैं। ये तीन व्यक्ति हैं— प्रातः स्मरणीय गोस्वामी तुलसीदास, भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र और आचार्य प्रवर पं० रामचन्द्र शुक्ल। उत्तरी भारत के हम सभी हिन्दी भाषी आज राम को भगवान् मानते हैं और भक्ति मार्ग में शरणागति एवं नाम स्मरण को प्रधानता देते हैं। यह सब गोस्वामी तुलसीदासजी के कारण हुआ। हम वाल्मीकि राम को भूल गए हैं और उसी राम को जपते हैं, जानते हैं जो रामचरित मानस का नायक है और विनय पत्रिका का भगवान् है। अकेले तुलसी ने जो किया है वह सैकड़ों राजनीतिक नेता और पक्षियों सुधारक नहीं कर सकते एवं हिन्दू जगत पर सब से अधिक प्रभाव तुलसी का दिखाई देता है। कुछ आलोचकों ने महाकवि केशवदास को हृदयहीन कहा है। क्यों? कहीं कवि भी हृदय हीन हो सकता है? फिर केशव जैसा ऊँचा कवि कैसे हृदय हीन होगा? जो हृदय हीन है, वह कवि बन ही नहीं सकता। तब महाकवि केशव को हृदयहीन क्यों कहा गया है? केवल तुलसी की तुलना में। रामचन्द्रिका को रामचरितमानस के सामने रख कर परीक्षा करने के कारण ही कवि श्रेष्ठ केशव को यह उपाधि प्राप्त हुई है। नहीं तो कविवर केशव बड़े ही सहृदय एवं रसिक हैं। उनकी रसिकता का प्रमाण उनका वह दोहा है जिसमें वे दुःख प्रकट करते हुए कहते हैं—

चन्द्र बदन मृग लोचनि, बाबा कहि कहि जायँ ।

भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र ने नाटक धारा को ऐसा मोड़ दिया कि उसकी गति आज तक उसी प्रकार चल रही है। पारसी कम्पनियों के नाटकों एवं इन्द्र सभा नाटकों को दुत्कारते हुए उन्होंने साहित्यिक नाटकों को ऊँचा बताया। उन्होंने नाटकों के तीन विभाजन करते हुए कहा—“नाटक शब्द की अर्थ ग्राहिता यदि रंग स्थल खेल ही में की जाय तो हम इसके तीन भेद करेंगे। काव्य मिश्र, शुद्ध कौतुक और भ्रष्ट। शुद्ध कौतुक यथा—कठ पुतली वा खिलौने आदि से सभा इत्यादि का दिखलाना, गूँगे बहिरे का नाटक, बाजीगरी वा घोड़े के तमाशे में संवाद, भूत प्रेतादि की नकल और सम्भवा की अन्यान्य विल्लगियों को कहेंगे। भ्रष्ट अर्थात् जिनमें अब नाटकत्व नहीं शेष रहा है यथा भाँड़, इन्द्रसभा, रास, यात्रा, लीला और भाँकी

आदि । पारसियों के नाटक, महाराष्ट्रों के खेल आदि यद्यपि काव्य मिश्र हैं तथापि काव्य हीन होने के कारण वे भी भ्रष्ट ही समझे जाते हैं । काव्य मिश्र नाटकों को दो श्रेणी में विभक्त करना उचित है, प्राचीन और नवीन । (भारतेन्दु ग्रन्थावली भाग १ परिशिष्ट में नाटक नामक निबन्ध, पृ० ७१६)

कठपुतली इत्यादि को नाटक नहीं कहना चाहिए । अतः भारतेन्दुजी के अनुसार नाटक दो ही प्रकार के हो सकते हैं—काव्य मिश्र और भ्रष्ट । काव्य मिश्र से उनका अभिप्राय है, साहित्यिक नाटक और भ्रष्ट से उनका अर्थ है संगीत-नृत्य पूर्ण प्रचलित नाटक जैसे कि इन्द्र सभा, पारसी थियेटीकल नाटक, रास लीला, रामलीला । बड़ा आश्चर्य है कि मराठी खेलों को भी भारतेन्दुजी ने भ्रष्ट की संज्ञा दी है । संभवतः इसका कारण है कि वे खेल संगीत-नृत्य प्रधान थे, विदूषक खड़ा रहता था और उन पर शृङ्गारी प्रभाव था । इन भ्रष्ट नाटकों के विरोध में उन्होंने काव्य मिश्र या साहित्यिक नाटकों को श्रेष्ठ माना एवं स्वयं भी साहित्यिक नाटकों का निर्माण किया । इससे जन-नाटकों और साहित्यिक नाटकों के बीच एक दीवार खड़ी हो गई । इसी का परिणाम है कि हिन्दी में साहित्यिक नाटकों की रचना अवाध गति से होती रही और दूषरी ओर हिन्दी का रंगमंच मरता रहा और इसी का फल प्रसाद के रूप में उगा जिसने साहित्यिक नाटकों के निर्माण में ही कला की इति श्री समझी ।

इसी प्रकार आचार्य शुक्ल ने हिन्दी साहित्य में युग निर्माण किया और साहित्य की गति को नवीन मोड़ दिया । इतिहासकार के रूप में आचार्य शुक्ल अविस्मरणीय ही नहीं अभी तक अद्वितीय हैं । किन्तु आचार्य शुक्ल का प्रबलतम रूप दिखाई देता है, निबन्ध के क्षेत्र में । पश्चिम में निबन्ध के दो प्रधान लक्षण माने गए हैं—शैथिल्य एवं वैयक्तिकता । फलतः वहाँ के निबन्धों में लेखक अपने विषय में बहुत कहता था, अपने दृष्टिकोण एवं अनुभवों को बताता चलता था । साथ ही निबन्धों में उड़ने की पूरी छूट थी, उनमें कसावट न थी । भारतेन्दु काल के निबन्धों में ये दोनों विशेषताएँ प्राप्त होती हैं । आचार्य शुक्ल ने निबन्ध के मंच पर आकर उद्घोष किया—“यदि गद्य कवियों या लेखकों की कसौटी है तो निबन्ध गद्य की कसौटी है ।” निबन्ध को इतना ऊँचा स्थान देते हुए उन्होंने कहा कि वैयक्तिकता का प्रयोग पश्चिमी निबन्धों में अनिवार्य माना गया है, वैयक्तिकता की व्याख्या उन्होंने अपने ढंग पर की और व्यक्तिव की व्याख्या द्वारा निबन्धों में शृङ्खला एवं कसावट की स्थापना की । वे कहते हैं—“आधुनिक पश्चात्य लेखकों के अनुगार निबन्ध उन्हीं को कहना चाहिए जिसमें व्यक्तिव अर्थात् व्यक्तिगत विशेषता हो । यान तो ठीक है, यदि ठीक तरह से समझी जाय । व्यक्तिगत विशेषता का यह मतलब नहीं कि उसके प्रदर्शन के लिए विचारों की शृङ्खला रम्य ही न जाय या जान बूझकर जगह-जगह से लेई की

जाय, भावों की विचित्रता दिखाने के लिए ऐसी अर्थ योजना की जाय जो उनकी अनुभूति के प्रकृत या लोकमान्य स्वरूप से कोई सम्बन्ध ही न रखे अथवा भाषा में सरकम वालों की सी कसरतों या हठयोगियों के से आसन कगए जायँ जिनका लक्ष्य तमाशा दिखाने के सिवा और कुछ न हो। (हिन्दी साहित्य का इतिहास, आठवाँ संस्करण, पृ० ५०५)

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने शैथिल्य के स्थान पर शृङ्खला एवं कसावट को स्थान दिया। अपने इतिहास में पं० महावीर प्रसाद जी द्विवेदी के निबन्धों की विवेचना करते हुए वे कसावट को महत्व देते हुए लिखते हैं “शुद्ध विचारात्मक निबन्धों का चरम उत्कर्ष वहीं कहा जा सकता है जहाँ एक-एक पैराग्राफ में विचार दबा-दबाकर कसे गये हों और एक-एक वाक्य किसी सम्बद्ध विचार खण्ड के लिए हो” (वही पृ० ५०६)। इससे स्पष्ट है कि शुक्लजी विचार-प्रधान उपन्यासों को श्रेष्ठ मानते हैं और ऐसे निबन्धों की प्रधान विशेषता वे ‘कसावट’ में स्वीकार करते हैं। स्वयं उन्होंने ऐसे ही निबन्ध लिखे हैं। इसका परिणाम यह हुआ कि पश्चिमी शैली के निबन्ध, जिनका प्रचलन भारतेन्दु युग में हुआ था, रुक कर खड़े हो गये एवं कसे हुए विचारात्मक निबन्ध अबाध गति से हाथ-पैर मारते आगे बढ़ने लगे। यह प्रभाव आज तक व्याप्त है और हिन्दी में पश्चिमी शैली के सुन्दर निबन्धों की संख्या अपेक्षाकृत कम है। आचार्य शुक्ल के प्रभाव के कारण ही हिन्दी के निबन्धों से शैथिल्य प्रायः बहिष्कृत सा हो गया था और आज तक है। हाँ, हिन्दी में विचारात्मक कसे हुए निबन्धों का कोश खूब बढ़ा है, यह लाभ हुआ है। तब भी ये निबन्ध नाम की वान्तविक सत्ता से अभिपिक्त होने में कतराते हैं।

आचार्य शुक्ल के निबन्ध दो प्रकार के हैं :—

(१) मनोभावात्मक और (२) आलोचनात्मक।

मनोभावात्मक निबन्ध

आचार्य शुक्ल जी से पूर्व भी मनोभावों पर कुछ निबन्ध लिखे गये थे जिनकी संख्या इनी गिनी है। ये हैं—पं० बालकृष्ण भट्ट का आत्म निर्णय; पं० प्रतापनारायण मिश्र का मनोयोग; पं० माधवप्रसाद मिश्र का धृति और क्षमा। ये निबन्ध साक्षरण हैं, इनमें साहित्यिकता नहीं है; या तो धम की दुहाई है अथवा लाभ हानियों की गणना है। हाँ इनमें निबन्धकार के व्यक्तित्व का भरपूर प्रसार है। इसके विपरीत शुक्लजी के मनोभावात्मक निबन्धों में शिथिल गति प्रधानता है; साहित्यिकता है और शैली का उदात्त रूप है। ये दूर निबन्ध (मान्य या मनोविचार, उत्साह, अज्ञान-शक्ति, कदम्बा, लज्जा और ग्लानि, लोभ और प्रीति, धृष्टा, ईर्ष्या, भय, क्रोध) मनोवैज्ञानिक निबन्ध नहीं

हैं। वरन् मनोभावों से संबंधित साहित्यिक निबंध हैं। इन मनोभावोत्पत्तिक निबंधों में भाव की उत्पत्ति, भाव क्या है, उसका विकास कैसे होता है, उस भाव के साथ अन्य भावों का क्या सम्बन्ध है, उस भाव का मानवी जीवन या समाज पर क्या प्रभाव पड़ता है इत्यादि बातों पर आचार्य शुक्ल ने ऐसी दृष्टि गड़ाई है। हम 'क्रोध' का उदाहरण ले लें। यदि कोई मनोविज्ञान की दृष्टि से क्रोध पर लिखता तो वह क्रोध का विश्लेषण करता हुया, यह बताता कि क्रोध की उत्पत्ति शरीर से होती है या मन से; क्रोध उठता क्यों है; क्रोध का स्वरूप क्या है; जब क्रोध उठता है तो शरीर या मन की क्या अवस्था हो जाती है। ऐसे मनोवैज्ञानिक तथ्यों पर वह प्रकाश डालता। उधर आचार्य शुक्ल ने क्रोध को जीवन, समाज और साहित्य के दृष्टिकोण से निहारा है। वे बताते हैं क्रोध का स्थान दुःख में है या सुख में, क्रोध का जीवन और समाज में क्या उपयोग या दुरुपयोग होता है, क्रोध का सामाजिक मूल्य क्या है, क्रोध किस पर आता है, साहित्य में इसके क्या-क्या रूप हैं इत्यादि। शुक्लजी का ध्यान बराबर इस ओर रहा है कि ये मनोभाव साहित्य में स्थायी एवं संचारी रूप में किस प्रकार प्राप्त होते हैं? उदाहरण—

“वीर रस की जैसी अच्छी और परिष्कृत अनुभूति उत्साहपूर्णा उक्तियों द्वारा होती है वैसी तत्परता के साथ हथियार चलाने और रण क्षेत्र में उछलने-कूदने के वर्णन में नहीं।” (भाव या मनोविकार)

“कष्ट या हानि के भेद के अनुसार उत्साह के भी भेद हो जाते हैं। साहित्य मीमांसकों ने इसी दृष्टि के युद्ध वीर, दानवीर इत्यादि भेद किए हैं।” (उत्साह)

करुणा अपना वीज अपने आलम्बन या पात्र में नहीं फेंकती है अर्थात् जिस पर करुणा की जाती है वह बदले में करुणा करने वाले पर भी करुणा नहीं करता—जैसा कि क्रोध और प्रेम में होता है। (करुणा)

ऊपर कहा जा चुका है कि स्मृति अनुमान आदि भावों या मनोविकारों के केवल सहायक हैं अर्थात् प्रकारान्तर से वे उनके लिए विषय उपस्थित करते हैं।

(करुणा)

रसकोविद लोग मुग्धा और मध्या की लज्जा का वर्णन कान में डाल कर रसिकों को आनन्द से उन्मत्त करने लगे। (लज्जा और श्लानि)

भारतीय प्रबन्ध कान्यों की मूल प्रवृत्ति लोक जीवन से संश्लिष्ट प्रेम के वर्णन की ओर ही रही। (लोभ और प्रीति)

दया या करुणा का भाव जाग्रत स्थिति की इस प्रवृत्ति का प्रकर्ष फारसी या उर्दू की शान्धी में विशेष रूप से गया जाता है। (लोग और भांति)

द्रेष्य मनोवैग सनातीय संयोग पाकर बहुत जल्दी बढ़ते हैं। (व्याण)

ऐसे अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं जिनसे प्रकट होता है कि लेखक की मानसिक पृष्ठभूमि में साहित्य में प्रयुक्त मनोभाव सदा उपस्थित हैं। यही नहीं वह बीच-बीच में साहित्य से उदाहरण देता जाता है। शील के प्रति श्रद्धा उत्पन्न होती है, इसको स्पष्ट करते हुए, लेखक तुरन्त तुलसीदास को उद्धृत करना हुआ कहता है—

सुनि सीतापति सील सुभाऊ ।

मोव न मन, तन पुलक, नयन जल सो नर खेहर खाऊ ।

करुणा में प्रिय के सुख का अनिश्चय भी रहता है, इसकी चर्चा करते हुए वे तुलसी की गीतावली से पंक्तियां उद्धृत करने हुए कहते हैं—

वन को निकरि गए दोउ भाई ।

सावन गरजै, भावों बरसै, पवन चले पुरवाई ।

कौन बिरिछ तर भीजत ह्वै हं राम लखन दोउ भाई ।

लज्जा और ग्लानि नामक निबन्ध में वे ग्लानि के उस रूप का स्पष्टीकरण करते हैं जहाँ किसी बुरी बात में अपना नाम जुड़ जाने से अपनी हीनता का भाव उठता है। इसका उदाहरण वे रामचरित मानस से देते हैं और भरत की ग्लानि को उपस्थित करते हैं जिस पर भरत को समझाया गया—

तात जाय जनि करहु गलानी । इस अधीन जीव गति जानी ।

तीनि काल त्रिभुवन मत मोरे । पुण्य सलोक तात तर तोरे ।

लोभ और प्रीति में प्रेमी की उस मानसिक अवस्था का विरदर्शन करते हुए, जब वह प्रिय पर भी प्रभाव देखना चाहता, आचार्य शुक्ल ठाकुर के छन्द को सामने रखते हैं (पृ० ८७)। सभी निबन्धों में यह बात देखने को मिलेगी। यह दृष्टव्य है कि ऐसे उद्धरणों में तुलसी को प्रधान स्थान प्राप्त है। आचार्य शुक्ल तुलसी से श्रोत-प्रोत हैं। फलतः हम कह सकते हैं कि आचार्य शुक्ल के मनोभावात्मक निबन्ध साहित्यिक दृष्टि से लिखे गए हैं, मनोवैज्ञानिक दृष्टि से नहीं।

आलोचनात्मक निबन्ध

आचार्य शुक्ल ने दो प्रकार के आलोचनात्मक निबन्ध लिखे हैं। वे हैं (१) सैद्धान्तिक—कविता क्या है, ज्ञानार्त्तगोचर और अर्थित वैचिन्त्यवाद, रसात्मक बोध के विविध रूप, काव्य में लोक मंगल की साधनावस्था। (२) आलोचनात्मक व्याख्यात्मक—तुलसी का भक्ति मार्ग, मानस की धर्म भूमि, भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ।

विशेषताएँ

(१) सामाजिकता—

हमने ऊपर कहा है कि तुलसी का प्रभाव आचार्य शुक्ल की नस-नस में है जो अनेक रूपों में व्यक्त हुआ है। निबन्धों में तुलसी की कविताओं की प्रधानता इसी प्रभाव को चोतित करती है। किन्तु इससे बड़ा प्रभाव दिखाई देता है, आचार्य शुक्ल के सामाजिक दृष्टिकोण में। तुलसी की लोक मंगल भावना और मर्यादा का प्रतिबिम्ब निबन्धों में आदि से अन्त तक प्रवाहित मिलता है। अपने सभी निबन्धों में आचार्य शुक्ल समाज को ध्यान में रखकर आगे बढ़ते हैं। उदाहरण—

जिस समाज में सदाचार पर श्रद्धा और अत्याचार पर क्रोध प्रकट करने के लिए जितने ही अधिक लोग तत्पर पाए जायेंगे उतना ही वह समाज जाग्रत समझा जायगा। (श्रद्धा-भक्ति)

सदाचारी के प्रति यदि हम श्रद्धा नहीं रखते तो समाज के प्रति अपने कर्त्तव्य का पालन नहीं करते। यदि किसी को दूसरों के कल्याण के लिए भारी स्वार्थ त्याग करतें देखें हमारे मुँह से “धन्य धन्य” भी न निकला तो हम समाज में रहने योग्य नहीं। (श्रद्धा-भक्ति)

यदि कहीं पाप है, अन्याय है, अत्याचार है तो उनका आशु फल उत्पन्न करना और संसार के समस्त रखना, लोक रक्षा का कार्य है। (श्रद्धा-भक्ति)

सामाजिक जीवन की स्थिति और पुष्टि के लिए कल्याण का प्रसार आवश्यक है (कल्याण)।

“लोक मर्यादा की दृष्टि से हमको इतनी सामर्थ्य का सम्पादन करना चाहिए कि दूसरे अकारण हमारा अपमान करने का साहस न कर सकें। समाज में रहकर मान-मर्यादा का भाव हम छोड़ नहीं सकते” (लज्जा और ग्लानि)।

“जो किसी के लिए नहीं जीते, उनका जीना न जीना बराबर है।”

(लोभ और प्रीति)

‘हम उस डेम का अधिक मान करते हैं जो एक संजीवन रस के रूप में प्रेमी के सारे जीवन-पथ को रमणीय और सुन्दर कर देता है, उसके सारे कर्म क्षेत्र को अपनी ज्योति से जगमगा देता है।’ (लोभ और प्रीति)

दुःख पहुँचाने वाले से हमें फिर दुःख पहुँचाने का डर न सही, पर समाज को तो है। इससे उसे उचित बंध दे देने में पड़ते तो उसी की शिक्षा या भलाई हो जाती है, फिर समाज के और लोगों के कल्याण का बीज भी बो दिया जाता है।” (क्रोध)

कविता ही मनुष्य के हृदय को स्वर्ग की गंधर्वों के संकुचित मंडल से ऊपर

उठाकर लोक सामान्य भावभूमि पर ले जाती है। जहाँ जगत् की नाना गतियों के मार्मिक स्वरूप का साक्षात्कार और शुद्ध अनुभूतियों का संचार होता है। इस भूमि पर पहुँचे हुए मनुष्य को कुछ काल के लिए अपना पता नहीं रहता। वह अपनी सत्ता को लोक सत्ता में लीन किए रहता है।” (कविता क्या है)

यह धर्म या कुल धर्म से समाज धर्म श्रेष्ठ है, समाज धर्म से लोक धर्म, लोक धर्म से विश्व धर्म, जिससे धर्म अपने शुद्ध और पूर्ण स्वरूप में दिखाई पड़ता है।

(मानस की धर्म भूमि)

आचार्य शुक्ल ने अपना यही दृष्टिकोण स्पष्ट करने के लिए “काव्य में लोक मंगल की साधनावस्था” नामक निबन्ध लिखा।

(२) विषय प्रधानता—

शुक्लजी के निबन्ध विषय प्रधान हैं अथवा व्यक्ति प्रधान, यह प्रश्न बार-बार उठा है। स्वयं शुक्लजी के ध्यान में भी यह बात निरंतर थी जब वे अपने निबन्ध लिख रहे थे। निबन्ध लिखते समय यह सोच रहे थे, क्या निबन्धों में मेरा व्यक्तित्व प्रतिफलित है? तभी तो वे निवेदन में कहते हैं “इस बात का निर्णय मैं विन्न पाठकों पर ही छोड़ता हूँ कि ये निबन्ध विषय प्रधान हैं या व्यक्ति प्रधान”। शुक्लजी ऐसा क्यों सोच रहे थे? उनकी दृष्टि व्यक्ति या विषय के चक्कर में क्यों अटकती थी? इसके पीछे है पश्चिमी निबन्धकारों की वैयक्तिकता जो पश्चिमी निबन्धों में प्रधान तत्त्व मानी गई है। पश्चिम में विषय को प्रधानता प्राप्त नहीं हुई। विषय कुछ भी क्यों न हो, खरिया का टुकड़ा (A piece of chalk), बिल्लियाँ (Cats), हत्यारा (Murderer) इत्यादि, वहाँ प्रधानता मिली निबन्ध में घुली वैयक्तिकता को। पश्चिम में निबन्ध आत्म-परक अधिक थे। निबन्धकार अपने सम्बन्ध की अनेक घटनाएँ निबन्ध में भरता था। विषय का स्पर्श कर वह कहीं से कहीं पहुँच जाता था। निबन्धकार अपने जीवन से संबद्ध घटनाओं, व्यक्तियों इत्यादि को प्रमुखता देता था। वहाँ उसे ही वास्तविक निबन्ध स्वीकार किया जाता था जिसमें वैयक्तिकता का भरपूर समावेश हो और शैथिल्य भरा हो। इसी वैयक्तिकता की प्रमुखता देखकर आचार्य शुक्ल को बराबर ध्यान लगा था कि मेरे निबन्धों में पश्चिमी वैयक्तिकता कहाँ है?

शुक्लजी ने सोचा—निबन्धों में वैयक्तिकता होनी ही चाहिए। नहीं तो निबन्ध नाम की संज्ञा उन्हें प्राप्त न होगी। आचार्य शुक्ल ने वैयक्तिकता को व्यक्तित्व बनाकर उसकी व्याख्या बदल दी। उन्होंने व्यक्तित्व को भिन्न रूप दे दिया है। वे कहते हैं—आधुनिक पाश्चात्य लक्षणों के अनुसार निबन्ध उसी को कहना चाहिए, जिसमें व्यक्तित्व प्रधान व्यक्तिगत विशेषता हो। बातें तो ठीक हैं, यदि ठीक तरह से समझी जायँ। व्यक्तिगत विशेषता का यह मतलब नहीं कि उसके प्रदर्शन के लिए विचारों

की शृङ्खला रखी ही न जाय या जान बूझकर जगह-जगह तोड़ दी जाय, भावों की विचित्रता दिखाने के लिए ऐसी अर्थ योजना की जाय जो उनकी अनुभूति के प्रकृत या लोक सामान्य स्वरूप से कोई सम्बन्ध ही न रखे अथवा भाषा से सरकस वालों की सी कसरतें या हठयोगियों के से आसन कराए जायें जिनका लक्ष्य तमाशा दिखाने के सिवा और कुछ न हो।

संसार की हर एक बात और सब बातों से सम्बद्ध है। अपने-अपने मानसिक संगठन के अनुसार किसी का मन किसी सम्बन्ध सूत्र पर दौड़ता है, किसी का किसी पर। ये सम्बन्ध सूत्र एक दूसरे से नथे हुए पत्तों के भीतर की नसों के समान, चारों ओर एक जाल के रूप में फैले हैं। तत्त्व चिन्तक या दार्शनिक केवल अपने व्यापक सिद्धान्तों के प्रतिपादन के लिये उपयोगी कुछ सम्बन्ध सूत्रों को पकड़कर किसी ओर सीधा चलता है और बीच के व्योरां में कहीं नहीं फँसता। पर निबन्ध लेखक अपने मन की प्रवृत्ति के अनुसार स्वच्छन्द गति से ऊपर-ऊपर फूटी हुई सूत्र शाखाओं पर विचरता चलता है। यही उसकी अर्थ सम्बन्धी व्यक्तिगत विशेषता है। अर्थ सम्बन्धी सूत्रों की टेढ़ी-मेढ़ी रेखाएँ ही भिन्न-भिन्न लेखकों की दृष्टि पथनिर्दिष्ट करती हैं। एक ही बात को लेकर किसी का मन किसी सम्बन्ध सूत्र पर दौड़ता है, किसी का किसी पर। इसी का नाम है एक ही बात को भिन्न-भिन्न दृष्टियों से देखना। व्यक्तिगत विशेषता का मूल आधार यही है।” (हिन्दी साहित्य का इतिहास)

इस कथन द्वारा आचार्य शुक्ल अपने मत को स्पष्ट कर देते हैं। उनका अभिप्राय है कि वैयक्तिकता या व्यक्तित्व का प्रकाशन दो भाँति से निबन्धों में होता है—शैली द्वारा एवं लेखक के भाव-विचारों के रूप में। इन्दौर वाले भाषण से भी यही निकर्ष निकलता है। भाषण में उन्होंने कहा था—“काव्य समीक्षा के अतिरिक्त और प्रकार के विचारात्मक निबन्ध साहित्य कोटि में वे ही आते हैं जिनमें बुद्धि के अनुसंधान क्रम या विचार परम्परा द्वारा गृहीत अर्थों या तथ्यों के साथ लेखक के व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य तथा उसके हृदय के भाव या प्रवृत्तियाँ पूरी-पूरी भुसकती हों।” उक्त दोनों बातें यहाँ भी उपस्थित हैं। व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य और कुछ नहीं लेखक की शैली है जो अपनी होती है। ‘विचार परम्परा, भाव, प्रवृत्तियों’ से लेखक स्पष्ट करता है कि व्यक्तित्व प्रकाशन का यह दूसरा ढंग है।

किन्तु शैली और भाव विचार तो प्रत्येक लेखक या कवि अपने रूप में देता ही है और प्रत्येक लेखक की शैली अपनी तथा दूसरों से भिन्न होती ही है। इसी प्रकार वह अपने विचार देता ही है। पश्चिमी निबंधकारों में भी बेकन और लैम्ब की शैली भिन्न है और दोनों की विचार प्रणाली भी भिन्न है। किन्तु वैयक्तिकता से पश्चिमी निबंधकारों का अभिप्राय शैली और विचार परम्परा से न था। आचार्य

शुक्ल ने इस प्रकार वैयक्तिकता की व्याख्या बदल दी। शैली और विचार परम्परा द्वारा वैयक्तिकता का विशेष प्रकाशन नहीं माना जा सकता है। वह तो सब में है। हाँ, शुक्ल जी ने कुछ स्थानों पर अपने सम्बन्ध के कुछ प्रसंगों का उल्लेख किया है। उदाहरण—

(क) एक दिन मैं काशी की एक गली से जा रहा था। एक ठठेरे की दूकान पर कुछ परदेसी यात्री किसी बरतन का मोल भाव कर रहे थे कि इतना नहीं इतना लो, तो लें। इतने ही में सौभाग्यवश दूकानदार जी को ब्रह्मज्ञानियों के वाक्य याद आ गये और उन्होंने चट कहा—“माया छोड़ो और इसे ले लो।”

(श्रद्धा और भक्ति)

(ख) लोभ और प्रीति नामक निबन्ध में आचार्य शुक्ल अपने एक लखनवी मित्र के साथ अपनी यात्रा की चर्चा करते हुए कहते हैं—“मैं अपने एक लखनवी दोस्त के साथ साँची का स्तूप देखने गया। यह स्तूप एक बहुत सुन्दर एक छोटी-सी पहाड़ी के ऊपर है। नीचे एक छोटा-सा जंगल है जिसमें महुए के पेड़ भी बहुत से हैं। संयोग से उन दिनों पुरातत्त्व विभाग का कैम्प पड़ा हुआ था। रात हो जाने से हम लोग उस दिन स्तूप नहीं देख सके। सवेरे देखने का विचार करके नीचे उतर रहे थे। बसन्त का समय था। महुए चारों ओर टपक रहे थे। मेरे मुँह से निकला—“महुओं की कैसी मीठी महक आ रही है।” इस पर लखनवी महाशय ने मुझे रोक कर कहा—“यहाँ महुए-सहुए का नाम न लीजिए। लोग देहाती समझेंगे।” मैं चुप हो गया, समझ गया कि महुए का नाम जानने से बावूपन में बड़ा भारी बड़ा लगता है।

ऐसे दो चार आत्म-परक प्रसंग हैं। किन्तु इन इन-गिने प्रसंगों से हम यह सिद्ध नहीं कर सकते कि-निबन्धों में वैयक्तिकता की प्रधानता है। हाँ व्यक्ति परक कुछ उल्लेख आवश्यक हैं। इसी प्रकार शुक्ल जी ने बीच-बीच में रुककर यह कहा है कि मेरा विचार यह है। उदाहरण—

(क) प्रतिभा से मेरा अभिप्राय अन्तःकरण की उस उद्भाविक क्रिया से है जिसके द्वारा कला, विज्ञान आदि नाना क्षेत्रों में नई-नई बातें या कृतियाँ उपस्थित की जाती हैं। (श्रद्धा और भक्ति)

(ख) मेरे विचार के अनुसार सदा सत्य बोलना, बड़ों का कहना मानना आदि नियम के अन्तर्गत हैं, शील या सद्भाव के अन्तर्गत नहीं। (करुणा)

(ग) मेरा यह कहना नहीं है कि परस्पर की सहायता का परिणाम प्रत्येक का कल्याण नहीं है। मेरे कहने का अभिप्राय यह है कि संसार में एक दूसरे की भी सहायता विवेचना द्वारा निश्चित इस प्रकार के दूरस्थ परिणाम पर दृष्टि रख कर नहीं की जाती, बल्कि मन की स्वतः प्रवृत्त करने वाली प्रेरणा से की जाती है। (करुणा)

(घ) पर मुझे तो यहाँ यह देखना है कि बात-बात में लजा करने वालों की मनोवृत्ति कैसी होती है, उनके चित्त में समाई क्या है। (लजा और ग्लानि)

ऐसे कथनों से प्रकट होता है कि लेखक अपने विचार दे रहा है। इन उद्धरणों के बल पर हम यह नहीं कह सकते कि इनसे निबन्धों में वैयक्तिकता का प्रकाश हुआ। विचार प्रधान निबन्धों में आदि से अन्त तक विचारों का ताँता बंधा रहता है। शुक्लजी के निबन्ध ऐसे ही हैं। ऊपर उद्धृत इन्दौर वाले भाषण, हिन्दी साहित्य के इतिहास एवं चिन्तामणि के निबन्धों से स्पष्ट है कि शुक्लजी विचारात्मक निबन्धों को उत्तम मानते हैं। विचारात्मक निबन्धों में आरम्भ से अन्त तक विचार शृंखला कसी रहती है। जब विचारों का समावेश निबन्धों में आरम्भ से अन्त तक है तो उन विचारों को चाहे लेखक प्रत्यक्ष रूप से कह कर प्रकट करे और चाहे परोक्ष रूप से कहता चला जाये। यह भी शुक्लजी की शैली है कि वे बीच-बीच में कहते चलते हैं कि मेरा विचार यह है। विचार तो सर्वत्र भरे हैं, कहीं वे स्पष्टतया प्रकट कर देते हैं कि मैं अपना विचार दे रहा हूँ। आत्म परक इने गिने प्रसंगों एवं स्वकीय विचार व्यक्त करने वाली शैली के कुछ उदाहरणों में लेखक का व्यक्तित्व मान भी लें, तब भी इससे यह सिद्ध नहीं होता कि चिन्तामणि के निबन्ध व्यक्ति-प्रधान हैं। नहीं, वे विषय प्रधान ही हैं।

(३) कसावट—

आचार्य शुक्ल निबन्ध को गद्य की कसौटी मानते हैं तो निबन्धों में विचारात्मक निबन्धों को उत्तम समझते हैं। विषय प्रधान निबन्ध, विचारात्मक बन ही जाते हैं। विचारात्मक निबन्धों में 'कसावट' होनी चाहिए, आचार्य शुक्ल का यह भी मत है। पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी के विचारात्मक निबन्धों की आलोचना करते हुए वे कहते हैं—“शुद्ध विचारात्मक निबन्धों का चरम उत्कर्ष वहीं कहा जा सकता है जहाँ एक-एक पैराग्राफ में विचार दबदबाकर कसे गए हों और एक-एक वाक्य किसी सम्बद्ध विचार-खंड को लिए हो।” (हिन्दी साहित्य का इतिहास, २००६ पृ० ५०६)

आचार्य शुक्ल ने अपने निबन्धों में अद्भुत कसावट दिखाई है। उन्होंने समास शैली को अपनाया है। समास शैली में थोड़े शब्दों द्वारा बहुत कुछ कह दिया जाता है। ऐसी शैली का उत्पादन सरल नहीं है। विहारी की शैली यही है। आचार्य शुक्ल भी थोड़े पर सवास शब्दों में अपने विचार व्यक्त करते चलते हैं। यह संक्षेप यहाँ तक बढ़ गया है कि वाक्यों में शब्दों का रूप अक्षर भर लिया है। उदाहरण—

“श्रद्धा का व्यापार स्थल विस्तृत है, प्रेम का एकाग्र।”

“प्रेम में प्रसन्न अधिक है और श्रद्धा में निन्तार।”

“यदि प्रेम स्वप्न है तो श्रद्धा जागरण।”

“प्रत्येक प्राणी के लिए उरसों भिन्न प्राणी संसार है।”

“गुण प्रत्यक्ष नहीं होता, उसके आश्रय और परिणाम प्रत्यक्ष होते हैं।

“मनोवेग वर्जित सदाचार दम्भ या झूठी कवायद है।”

“लोभ सामान्योन्मुख होता है और प्रेम विशेषोन्मुख।”

इन सूत्र-वाक्यों में अर्थ-गौरव भरा पड़ा है।

इसी शैली की हैं आचार्य शुक्ल की परिभाषाएँ जिनकी व्याख्या करने में पृष्ठ के पृष्ठ रंगे जा सकते हैं। कुछ उदाहरण—

(क) विशिष्ट वस्तु या व्यक्ति के प्रति होने पर लोभ वह सात्त्विक रूप प्राप्त करता है जिसे प्रीति या प्रेम कहते हैं। (लोभ और प्रीति)

(ख) किसी मनुष्य में जन साधारण से विशेष गुण वा शक्ति का विकास देख उसके सम्बन्ध में जो एक स्थायी आनन्द पद्धति हृदय में स्थापित हो जाती है, उसे श्रद्धा कहते हैं। (श्रद्धा और प्रीति)

(ग) जब बच्चे का सम्बन्ध ज्ञान कुछ-कुछ होने लगता है तभी दुःख के उस भेद की नींव पड़ जाती है जिसे करुणा कहते हैं। (करुणा)

(घ) दूसरों के चित्त में अपने विषय में बुरी यह तुच्छ धारणा होने के निश्चय या आशंका मात्र से वृत्तियों का जो संकोच होता है—उनकी स्वच्छन्दता के विधान का जो अनुभव होता है—उसे लज्जा कहते हैं। (लज्जा और ग्लानि)

वाक्य निर्माण की इसी शैली से आचार्य शुक्ल वाक्य शृंखला का निर्माण करते हैं। उनके वाक्य एक दूसरे का हाथ दृढ़ता से पकड़े हुए आते और जाते हैं। परिणाम है कि प्रत्येक पैरा कस गया है। कोई भी पैरा उठा कर इस कथन का निरीक्षण किया जा सकता है।

(४) निगमन शैली—

पैरा बनाने की दो शैलियाँ हैं—आगमन शैली और निगमन शैली। आगमन शैली का अर्थ है कि निष्कर्ष का आगमन कराया जाय। इस शैली के अंतर्गत लेखक कुछ उदाहरण रखता है या कुछ विचार देता है और फिर अन्त में निष्कर्ष निकालता है, सिद्धान्त प्रतिपादित करता है अथवा पैरे के केन्द्रीय विचार उपस्थित करता है। एक उदाहरण लें। एक लेखक लिखता है—क्या हम उसे पशु मात्र कहेंगे? नहीं, नहीं। भारतीय जीवन का आर्थिक ढाँचा उसी पर खड़ा था। उसे माँ का स्थान दिया गया है। प्रत्येक हिन्दू प्रातः काल उठकर उसका दर्शन करता है। उसके गोबर से धर लीपे जाते हैं और गोमूत्र का महत्त्व वैद्यक ग्रंथों में भरा है। उसके चार थनों में चार सुधा कलश रखे हैं। उसकी पूँछ साधारण पशुओं की पूँछ नहीं है, वह तो मरने के बाद चैतरणी नदी की नाव बनती है। जानते हैं वह श्रद्धा और भक्ति का

पात्र कौन है ? वह है गाय । इसमें पैरे का केन्द्रीय विचार या निष्कर्ष अन्त में आया है । यही है आगमन शैली ।

निगमन शैली में पैरे के आरम्भ में सूत्र वाक्य या परिभाषा या केन्द्रीय-विचार दिया जाता है और तब उसकी व्याख्या की जाती है । अनेक उदाहरणों से वस्तु, व्यक्ति, विचार या परिभाषा को स्पष्ट किया जाता है । गाय वाले उदाहरण में यदि हम पहिले गाय का नाम लेकर या गाय की परिभाषा देकर उसके हानि लाभ गिनाएँ, श्रद्धा के उदाहरण रखें तो यह निगमन शैली कही जायगी । आचार्य शुक्ल ने इसी शैली को प्रधानतया अपनाया है । किसी भी पैरे को उठाकर इस शैली के दर्शन किये जा सकते हैं । उदाहरण—

(क) किसी मनुष्य में जन साधारण से विशेष गुण या शक्ति का विकास देख उसके सम्बन्ध में जो एक स्थायी आनन्द पद्धति हृदय में स्थापित हो जाती है उसे श्रद्धा कहते हैं । श्रद्धा महत्त्व की आनन्दपूर्ण स्वीकृति के साथ-साथ पूज्य बुद्धि का संचार है । यदि हमें निश्चय हो जायगा कि कोई मनुष्य बड़ा वीर, बड़ा सज्जन, बड़ा गुणी, बड़ा दानी, बड़ा विद्वान्, बड़ा परोपकारी वा बड़ा धर्मात्मा है तो वह हमारे आनन्द का एक विषय हो जायगा । हम उसका नाम आने पर प्रशंसा करने लगेंगे, उसे सामने देख आदर से सिर नवा लेंगे, किसी प्रकार का स्वार्थ न रहने पर भी हम सदा उसका भला चाहेंगे, उसकी बढ़ती से प्रसन्न होंगे और अपनी पोषित आनन्द-पद्धति में व्याघात पहुँचने के कारण उसकी निंदा न सह सकेंगे । (श्रद्धा और भक्ति)

उक्त पैरे में पहिले श्रद्धा की परिभाषा दी है और फिर उसकी व्याख्या की है एवं उदाहरण दिये गये हैं ।

(ख) मनुष्य लोक बद्ध प्राणी है इससे वह अपने को उनके कर्मों के गुण दोष का भी भागी समझता है जिनसे उसका सम्बन्ध होता है, जिसके साथ में वह देखा जाता है । पुत्र की अयोग्यता और दुराचार, भाई के दुराग और असभ्य व्यवहार आदि का ध्यान करके भी दस आदमियों के सामने सिर नीचा होता है । यदि हमारा साथी हमारे सामने किसी तीसरे आदमी से बातचीत करने में भारी मूर्खता का प्रमाण देता है, भद्दी और आभ्य भाषा का प्रयोग करता है, तो हमें भी लज्जा आती है । मैंने कुसे के कई शौकीनों को अपने कुत्ते की बदतमीजी पर शरमाते देखा है । जिसे लोग कुमार्गी जानते हैं, उसके साथ यदि हम कभी देव मंदिर के मार्ग पर भी देखे जाते हैं तो सिर झुका लेते हैं या बगलें भाँकते हैं । बात यह है कि जिसके साथ हम देखे जाते हैं उसका हमारा कितनी बातों में कहाँ तक साथ है, दूसरों को उसके अनुमान की पूरी स्वच्छन्दता रहती है, उनकी कल्पना की कोई सीमा हम तत्काल बाँध नहीं सकते । (लज्जा और ग्लानि)

उक्त पैरे के आरंभ में एक सिद्धान्त-वाक्य देकर फिर अननक उदाहरणों से उसकी पुष्टि की गई है।

(५) तत्सम प्रधानता—

आचार्य शुक्ल के निबंधों में संस्कृत शब्दों की बहुलता है। ऊपर जितने भी उद्धरण लिये गए हैं उन सबसे प्रमाणित होता है कि तत्सम अर्थात् संस्कृत शब्दों की अधिकता है। गंभीर चिन्तन और बौद्धिकता में संस्कृत-प्रधानता स्वतः ही आ जाती है। तत्सम शब्दों की प्रधानता होते हुए भी आचार्य शुक्ल ने डा० श्याम सुन्दर वाग की नाई उर्दू शब्दों का बहिष्कार नहीं किया है और मुहावरों का प्रयोग भी यत्र-तत्र किया है। हाँ, उन्होंने उर्दू फारसी शब्दों का प्रयोग किया है जो सरल और सुबोध हैं। उदाहरण—

उर्दू-फारसी शब्द—

वाजार खुशामद इमारत, मिहनत, बल्कि, नमूना, वारीकी, हद, तारीफ, सनकी, जवाब, चीज, नकल, सफाई, खूब, कानून, हासिल, दरदम, जोर, खूब, दुस्त सत, खैर, कलई, मात, इत्यादि।

मुहावरे—

लत पड़ जाती है, वाँह पकड़ना, हाथ फेरना, फूलने लगता है, मात करें, अंग में नहीं लगता, घड़ों पानी पड़ना, चुल्लूभर पानी में डूबना, छोटा मुँह बड़ी बात, इत्यादि।

(६) व्यंग्य-विनोद—

कसावट, बौद्धिकता और तत्समता के प्रयोग से यह अनुमान किया जा सकता है कि निबंधों में नीरसता आ गई होगी। किन्तु ऐसी बात नहीं है। आचार्य शुक्ल ने इस नीरसता को दो प्रकार से दूर किया है; (१) व्यंग्य-विनोद की बौद्धियों से एवं (२) काव्यात्मक उक्तियों के प्रवाह से। शुक्लजी के व्यंग्य बड़े मार्मिक हैं और गहरी चोट करते हैं एवं उनके विनोद-छंटे गुदगुदाते हैं।

व्यंग्य—

(क) थोड़े दिन हुए किसी लेखक ने कहीं पढ़ा कि प्रतिभाशाली लोग कुछ उग्रता और पागलपन लिये होते हैं। तबसे वे वरावर अपने में इन दोनों शुभ लक्षणों की स्थापना के यत्न में लगे रहते हैं। सुनते हैं कि पहले में वे कुछ कृतकार्य भी हुए हैं पर पागलपन की नकल करना कुछ हँसी खेल नहीं, भूल-चूक से कुछ समझदारी की बात मुँह से निकल जाती है।

(ख) ये अनेक रूपों में दिखाई पड़ते हैं। कोई गेरुया वस्त्र लपेटे धर्म का

डंका पीटता दिखाई देता है; कोई देश हितैषिता का लम्बा चोंगा पहने देशोद्धार की पुकार करता पाया जाता है ।

(ग) लोभियों का दमन योगियों के दमन से किसी प्रकार कम नहीं होता । लोभ के बल से वे काम और क्रोध को जीतने हैं; सुख की वासना का त्याग करते हैं; मान-अपमान में समान भाव रखते हैं । अन्न और चाहिए क्या ? जिससे वे कुछ पाने की आशा रखते हैं; वह यदि उन्हें दस गालियाँ भी देता है तो उनकी आकृति पर न रोष का कोई चिह्न प्रकट होता है न मन में ग्लानि होती है । न उन्हें मक्खी चूसने में घृणा होती है और न रक्त चूसने में ।

(६) हास्य-विनोद—

(क) श्रीकृष्ण ने कर्म मार्ग से फलासक्ति की प्रवृत्तता हटाने का बहुत ही स्पष्ट उपदेश दिया; पर उनके समझने पर भी भारतवासी इस वासना से ग्रस्त होकर कर्म से तो उदासीन हो बैठें और फल के इतने पीछे पड़े कि गर्मी में ब्राह्मण को एक पेटा देकर पुत्र की आशा करने लगे; चार आने रोज का अनुष्ठान कराके व्यापार में लोभ, शत्रु-पर विजय, रोग से मुक्ति, धनधान्य की वृद्धि तथा और भी न जाने क्या-क्या चाहने लगे ।

(उत्साह)

(ख) संगीत के दौंव-पंच देखकर हठयोग की याद आती है । जिस समय कोई कलावन्त पक्का गाना गाने के लिए आठ अंगुल मुँह फैलाना है और “आ-आ” विकल होता है, उस समय बड़े धीरों का धैर्य छूट जाता है ।

(श्रद्धामक्ति)

(ग) इसी बात का विचार करके सलाम-साधक लोग हाकिमों से मुलाकात करने के पहले अर्दलियों से उनका मिजाज पूछ लिया करते हैं ।

(उत्साह)

(घ) मोटे आदमियों ! तुम जरा-सा दुबले हो जाते—अपने अदेशे से ही सही—तो न जाने कितनी ठट्टरियों पर मांस चढ़ जाता ।

(लोभ और प्रीति)

(७) सरसता या काव्यात्मकता—

बौद्धिक कसी शैली की नीरसता को दूर करने में शुक्रजी के “हृदय” ने बड़ा हीय बँटया है । “निवेदन” में आचार्य शुक्र ने लिखा है “इस पुस्तक में मेरी अन्तर्धाना में पढ़ने वाले कुछ प्रदोश हैं । यात्रा के लिए निकलती रही है बुद्धि; पर हृदय को भी साथ लेकर । अपना रास्ता निकालती हुई बुद्धि, जहाँ-कहीं मार्मिक या गानाकारक रचनाएँ गर पढ़ें-वनी है, वहाँ हृदय थोड़ा बहुत समता और अपनी प्रवृत्ति के अनुसार कुछ कहना शक्य है । इस प्रकार यात्रा के श्रम का परिहार होना रहा है । यदि पर हृदय भी अपने गीत कुछ न कुछ गाना रहा है ।” इस कथन से स्पष्ट है कि शुक्रजी निरसता के नश में अथावसर भावात्मक या हास्यात्मक कथन करने रहे हैं ।

ये सरस पंक्तियाँ हैं रेगिस्तान के मध्य नखलिस्तान, ऊसर भूमि में गुलाब की ब्यारियां या सागर के बीच स्वर्ण-द्वीप । इनसे निबन्धों में सरसता और मोहकता आ गई है ।
उदाहरण—

(क) जो यह भी नहीं जानते कि कोयल किस चिड़िया का नाम है; जो यह भी नहीं सुनते कि चातक कहाँ चिल्लाता है, जो आँख भर यह भी नहीं देखते कि आम प्रणय-सौरभ-पूर्ण मंजरियों से कैसे लदे हुए हैं, जो यह भी नहीं भाँकते कि किसानों के भोंपड़ों के भीतर क्या हो रहा है वे यदि दस बने ठने मित्रों के बीच प्रत्येक भारतवासी की औसत आमदनी का परता बता कर देश प्रेम का दावा करें, तो उनसे पृच्छना चाहिए कि “माइयो ! बिना परिचय का यह प्रेम कैसा ? जिनके सुख दुख के तुम कभी साथी न हुए उन्हें तुम सुखी देखा चाहते हो, यह समझते नहीं बनता । (लोभ और प्रीति)

(ख) कोपलांगी सीता, अपने प्रिय पति की विशाल भुजाओं और कन्धे के ऊपर निकली हुई धनुष की बक्रकोटि पर मुग्ध निविड़ और निर्जन काननों में नि शंक विचर रही हैं । खर-दूषण की राक्षसी सेना कोलाहल करती आ रही है । राम कुछ मुसकराकर एक बार प्रेम भरी दृष्टि से सीता की ओर देखते हैं; फिर वीर दर्प से राक्षसों की ओर दृष्टि फेर कर अपना धनुष चढ़ाते हैं । उस वीर दर्प में कितनी उमंग, कितना उत्साह, कितना माधुर्य रहा होगा । (लोभ और प्रीति)

(ग) “यदि अपने भावों को समेट कर मनुष्य अपने हृदय को शेष सृष्टि से किनारे कर ले या स्वार्थ की पशुवृत्ति में ही लिप्त रखे तो उसकी मनुष्यता कहाँ रहेगी ? यदि वह लहलहाते हुए खेतों और जंगलों, हरी घास के बीच घूम-घूम कर बहते हुए नालों, काली चट्टानों पर चाँदी की तरह ढलते हुए भरनों, मंजरियों से लदी हुई झमराइयों और पट पर के बीच खड़ी भाङ्गियों को देख क्षण भर लीन न हुआ, यदि कलपव करत हुए पक्षियों के आन्दोलन में उसने योग न दिया; यदि खिलते हुए फूलों को देख वह न खिला, यदि सुन्दर रूप सामने पाकर अपनी भीतरी कुरूपता का उसने विसर्जन न किया; यदि दीन दुखी का आर्तनाद सुन वह न पसीजा, यदि अनाथों अबलाओं पर अत्याचार होते देख क्रोध में न तिलमिलाया, यदि किसी वेदव और विनोद-पूर्ण दृश्य या उक्ति पर न हँसा, तो उसके जीवन में रह क्या गया ?” (कविता क्या है)

कान्यात्मक सरसता लाने के ही लिए लेखक ने बीच-बीच में कविताओं का प्रयोग किया है । श्रद्धा-भक्ति नामक निबन्ध में भक्त भगवान् से दाक्षिण्य चाहता है । इसके उदाहरण में रसखान का प्रसिद्ध सवैय्या “मानुष हौं तो वही रसखान” उद्धृत किया गया है । इसी प्रकार आगे शील का प्रभाव दिखाने हुए तुलसी की [पंक्तियों को उद्धृत किया गया है—

मुनि सीता पति सील सुभाऊ ।

मोद न मन, तन पुलक, नयन जल, सो नर खेहर खाऊ । (श्रद्धा भक्ति)

‘करुणा’ नामक निबन्ध में लेखक प्रिय के सुख के अनिश्चय की चर्चा करते हुए उदाहरण रूप में तुलसी की गीतावली से निम्न पंक्तियाँ उद्धृत करता है—

बैन कौ निकरि गये दोउ भाई

सावन गरजै, भादों बरसै, पवन चलै पुरवाई ।

कौन विरिछ तर भोजत ह्वै हँ राम लखन दोउ भाई ॥

प्रायः सभी निबन्धों में काव्यात्मक पंक्तियाँ डूँढ़ी जा सकती हैं।^१ इनमें भी तुलसी की कविता-पंक्तियों के प्रति लेखक का अधिक मोह है, यह स्पष्टतया देखा जा सकता है ।

(क) भाषणात्मक शैली—

आचार्य शुक्ल ने अपने निबन्धों के मध्य भाषणात्मक शैली का भी प्रयोग किया है । यह दो रूपों में प्राप्त होती है (१) सम्बोधन रूप में और (२) उत्तेजनात्मक वाक्यों के रूप में ।

सम्बोधन—स्थान-स्थान पर आचार्य शुक्ल सम्बोधनात्मक शब्दों और वाक्यों का प्रयोग करते चलते हैं । उदाहरण—

(क) सामाजिक महत्त्व के लिए आवश्यक है कि या तो आकर्षित करो या आकर्षित हो ।

(ख) मोटे आदमियों ! तुम जरा दुबला हो जातं—अपने अंदेश से ही सही—तो न जाने कितनी ठठरियों पर माँस चढ़ जाता ।

(ग) लोभियो ! तुम्हारा अक्रोध, तुम्हारा इन्द्रिय निग्रह, तुम्हारी मानापमान समता, तुम्हारा तप, अनुकरणीय है ।

(घ) सोचिए तो ! काशी ऐसा पुण्य क्षेत्र ! यहाँ न माया छोड़ी जायगी तो कहीं छोड़ी जायगी ।

उत्तेजनात्मक वाक्य—

व्याख्यानदाता कभी-कभी प्रभाव डालने के लिए ऐसे वाक्यों का प्रयोग करता है जो उत्तेजना पैदा करें । वह कहता सुना जाता है—यदि सरकार चीन पर

१. चिन्तामणि भाग १, (१९५१) पृ० ४८, ४९, ५०, ६२, ६४, ७२, ७७, ८४, ८७, ९२, ९५, १०१, ११७, १४८, १५२, १५३, १५४, १५५, १६४, १६९, १७०, १७२, १७३, १७५, १७८, १९०, १९३, १९४, १९५, १९६, १९८, १९९, २०२, २०३, २०४, २०५, २०६, २१०, २१९, २४५, २५६, २७० ।

आक्रमण कर दे, यदि वह भारत को दह कर दे, यदि वह गहारों का दमन करे दे, यदि वह भ्रष्टाचार और लाल पीने का उन्मूलन कर दे तो मैं साष्टांग प्रणाम करूँगा। आचार्य शुक्ल ने भी इस प्रकार की शैली अपनाई है। उदाहरण :—

(क) यदि मनुष्य समाज में सत्रके लक्ष्य भिन्न-भिन्न होते तो लोभ को बुरा कहने वाले कहीं न मिलते। यदि एक साथ रहने वाले दस आदमियों में से कोई गाय बहुत चाहता, कोई घोड़ा, कोई कपड़ा, कोई डूँठ, कोई पत्थर, कोई सोना, कोई चाँदी, कोई तौवा, और इन वस्तुओं में से किसी को शेष सब वस्तुओं को प्राप्त कराने की कृत्रिम शक्ति न दी जाती, तो एक के लोभ से दूसरे को कोई कष्ट न पहुँचता।

(लोभ और प्रीति)

(ख) जो लोभ और मान अपमान के भाव को, करुणा और दया के भाव को, न्याय-अन्याय के भाव को, यहाँ तक कि अपने कष्ट निवारण या सुख भोग की इच्छा तक को दवा दे, वह मनुष्यता कहाँ तक रहने देगा? जो अनाथ विधवा का सर्वस्व हरण करने के लिये कुर्क अमीन लेकर चढ़ाई करते हैं, जो अभिमानी धनिकों की दुतकार सुनकर त्थोरी पर बल नहीं आने देते, जो मिट्टी में रुपया गाढ़ कर न आप खाने हैं न दूसरों को खाने देते हैं, जो अपने परिजनों का करुण क्रन्दन सुनकर भी रुपये गिनने में लगे रहते हैं वे अधमरे होकर जीते हैं। (लोभ और प्रीति।)

(९) अध्यापकीय शैली—

आचार्य शुक्ल अध्यापक थे। उस पर वे बुद्धि प्रधान कसे निबन्ध लिख रहे थे। अतः वीच-वीच में वे अपने भाव को अध्यापकी की नाई प्रकारान्तर से स्पष्ट करते चलते हैं। लिखते-लिखते उन्हें ध्यान आता है कि स्यात् भाव या विचार स्पष्ट न हुआ हो। वे तुरन्त कह देते हैं—सारांश यह है, मेरा अभिप्राय यह है, ऊपर के अवतरण से स्पष्ट है, जो कुछ ऊपर कहा गया है उससे स्पष्ट है इत्यादि। सभी निबन्धों में ऐसे स्थल प्राप्त हो जायेंगे। कुछ उदाहरण हैं—

(क) सारांश यह कि श्रद्धा से दृष्टि पहले कर्मों पर से होती हुई श्रद्धेय तक पहुँचती है। (श्रद्धा और प्रीति)

(ख) सारांश यह कि करुणा की प्राप्ति के लिए पात्र में दुःख के अतिरिक्त और किसी विशेषता की अपेक्षा नहीं। (करुणा)

(ग) मेरे कहने का अभिप्राय यह है कि संसार में एक दूसरे की भी सहायता विवेचना द्वारा निश्चित इस प्रकार के दूरस्थ परिणाम पर दृष्टि रखकर नहीं की जाती। (करुणा)

(घ) जो कुछ ऊपर कहा गया है, उससे यह स्पष्ट है कि काव्य का उत्कर्ष केवल प्रेम भाव की कोमल व्यंजना में ही नहीं माना जा सकता जैसा कि टॉल्स्टाय के अनुयायी या कुछ कलावादी कहते हैं। (काव्य में लोक मंगल की साधनावस्था)

इस विवेचन से इतना स्पष्ट हो जाता है कि आचार्य शुक्ल हिन्दी के निबन्ध जगत में एक शक्ति के रूप में प्रकट हुए और उन्होंने निबन्ध सरिता को बल पूर्वक विशेष दिशा में मोड़ दिया। उनकी शैली आज तक निबन्ध जगत में अद्वितीय और अनुकरणीय बनी हुई है। इसी कारण आज भी अत्यंत ऊँचे आसन पर बैठे हुए वे निर्देश या संकेत दे रहे हैं।
